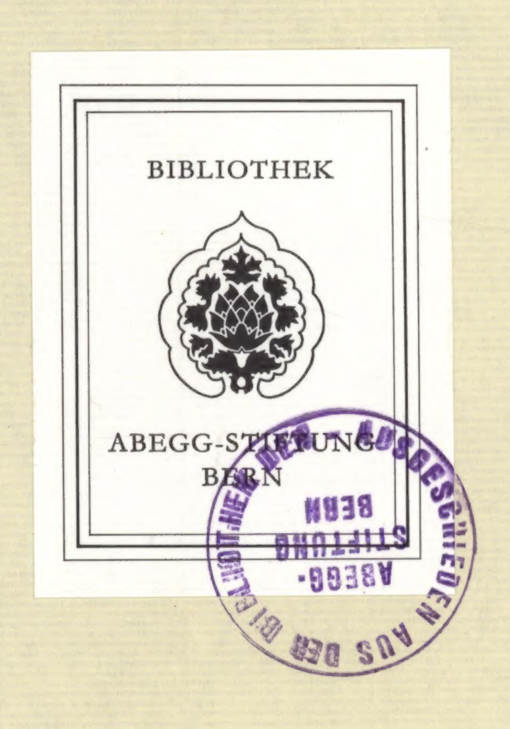
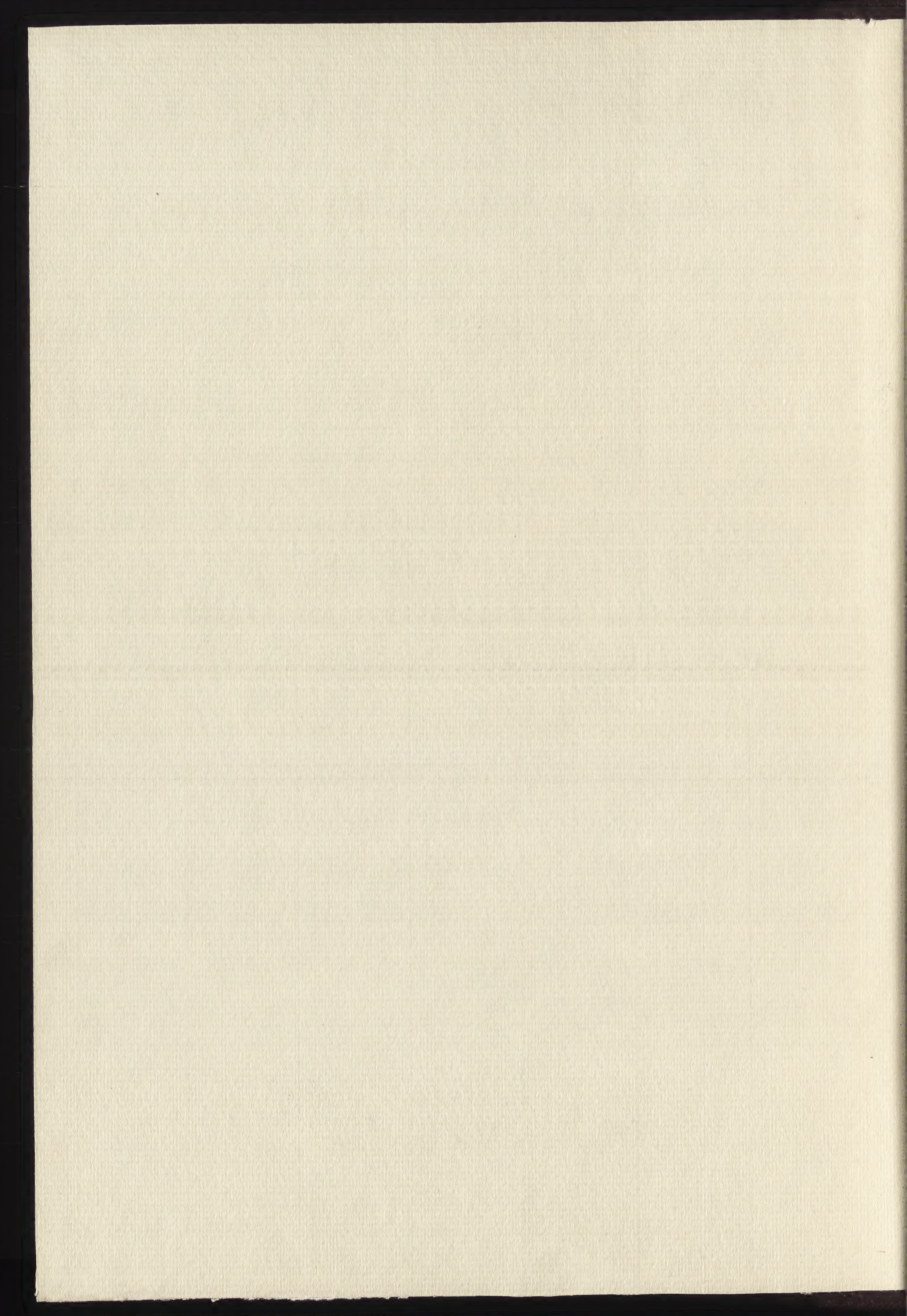

BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN
ABEGG-STIFTUNG BERN
AUSGESCHIEDEN AUS DER BIBLIOTHEK DER



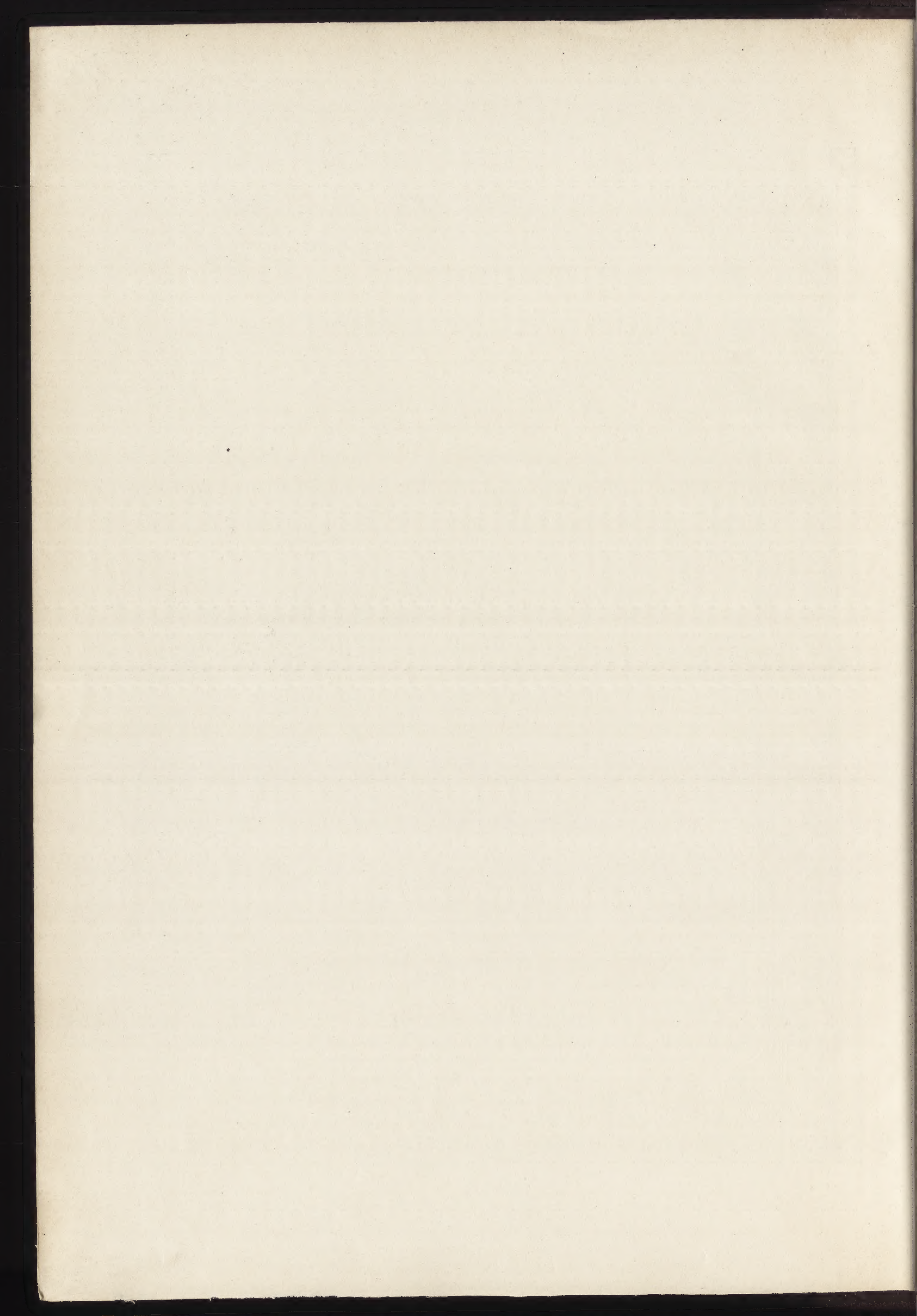
ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST



HERAUSGEGEBEN V. ALEX. SCHNUETGEN I. COELN

IAHRGANG XII

DRUCK U. VERLAG V. L. SCHWANN I. DUESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1899. ✳ XII JAHRGANG. ✳ 1899.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1900.

Inhalts-Verzeichniss

zum XII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustrirt ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen der vorhergehenden Register. Die römischen Ziffern verweisen in diesen Fällen auf die Jahrgänge.

Verzeichnifs der besprochenen Bücher und Kunstblätter.









Deckel des Silberkastens in San Nazaro zu Mailand.
(Christus lehrend inmitten der Apostel.)

Abhandlungen.

Ein altchristlicher Silberkasten.

Mit Lichtdruck Tafel I u. 4 Abbildungen.

In der Mailänder Kirche San Nazaro sollte am 10. Mai 1894 die fünfzehnhundertjährige Wiederkehr des Tages gefeiert werden, an dem die Gebeine des Märtyrers in das Gotteshaus überführt worden sind. Das Herannahen dieses Festes machte die Mittel flüssig zu einer Ausgrabung, die der Parroco der Kirche, der ehrwürdige Padre Pozzi seit Langem ersehnt hatte, um die irdischen Ueberreste seines hohen Patrons, die unter dem Hauptaltare ruhten, der Verehrung der Gläubigen zugänglich zu machen.[1]) In der Tiefe von etwa einem Meter stiefs man auf eine grofse römische Graniturne (2,30 × 1,70 *m*), die mit schwerem Steindeckel geschlossen war. Nach seiner Entfernung zeigte sich ein prächtiges Pluviale, von rother Seide mit Goldverzierung, das bei der Berührung in Staub zerfiel; unter ihm standen auf einem Eisenrost, der zum Schutz gegen die Feuchtigkeit in halber Höhe der Urne angebracht war, vier bleierne und ein silberner Kasten. Den Inschriften nach enthielt der eine Bleikasten die Gebeine des hl. Nazarius, die übrigen drei bargen Knochen der Erzbischöfe Venerius, Marolus, Glycerius und Lazarus, die nach Ambrosius seinen Stuhl innegehabt haben und gleich ihm als Heilige verehrt werden. Ein Metallplättchen im Innern des Silberkastens bezeichnete seinen Inhalt als „Reliquiae SS. Apostolorum". Padre Pozzi, der den Werth der Bildwerke, die diesen Kasten schmückten, zu würdigen wufste, liefs nicht allein Photographien desselben herstellen,[2]) sondern auch eine galvanoplastische Nachbildung, die im letzten Jahr zur „Esposizione di Arte Sacra" nach Turin gesandt war und dort meine Aufmerksamkeit auf das hochwichtige Erzeugnifs altchristlicher Kunst lenkte.

Für die Datirung des Monuments gibt uns die Geschichte der Kirche, in der es gefunden ist, einen bestimmten Anhaltspunkt. Sie ist das älteste der Mailänder Gotteshäuser, gegründet vom hl. Ambrosius ums Jahr 382,[3]) noch bevor er die nach ihm benannte Basilica erbaute. Seiner älteren Gründung hatte er die Kreuzform gegeben, und gerade im Mittelpunkt des Kreuzes ward der Altar errichtet, der seine Weihe empfing durch die darunter geborgenen Reliquien. Der Archidiakon Simplicianus nämlich, den Ambrosius nach Rom gesandt hatte, um die Streitigkeiten, welche die dortige Kirche entzweiten, schlichten zu helfen, brachte bei seiner Rückkehr Reliquien des Petrus und Paulus mit nach Mailand und Ambrosius suchte ebensolche von anderen Aposteln zu erlangen, denn den Aposteln dedizirte er die Kirche.[4]) Als in späteren Lebensjahren dem Ambrosius durch göttliche Ein-

---

[1]) Ein Bericht über die Ausgrabung ward vom Padre Pozzi veröffentlicht, aber nur als Manuskript gedruckt »Breve Storia di S. Nazaro e della scoperta delle sue Reliquie.« Das Datum des Imprimatur ist 24. Juli 1894.

[2]) Die Aufnahmen sind gemacht vom Photographen G. Noseda, Via S. Eufemia 21 Mailand, der gemäfs der Verabredung, die ich mit ihm getroffen habe, unaufgezogene Kopien der Aufnahmen, das Stück zu 80 cent., liefern wird. Leider sind seine Photographien, nach denen unsere Abbildungen gemacht worden sind, nicht scharf genug; ich werde noch in diesem Sommer bessere herstellen lassen, deren Bezugsbedingungen hier zur Zeit bekannt gegeben werden sollen.

[3]) Von der Gründung der Kirche und ihren ersten Schicksalen erzählt eine alte metrische Inschrift, deren Abfassung dem Ambrosius selbst zugeschrieben wird. Sie ward oft abgedruckt, zuletzt von Forcella e Seletti »Iscrizioni Cristiane in Milano anteriori al IX secolo« (Codogna 1897) Nr. 229, wo die Litteratur über die Kirche sorgfältig aufgezählt ist. Die ersten Verse des Epigramms lauten:

CONDIDIT AMBROSIVS TEMPLVM DOMINOQ. SACRAVIT
NOMINE APOSTOLICO MVNERE RELIQVIIS
FORMA CRVCIS TEMPLVM EST TEMPLVM VICTORIA XPI
SACRA TRIVMPHALIS SIGNAT IMAGO LOCVM
IN CAPITE EST TEMPLI VITAE NAZARIVS ALME
ET SVBLIME SOLVM MARTYRIS EXVVIIS
CRVX VBI SACRATVM CAPVT EXTVLIT ORBE REFLEXO
HOC CAPVT EST TEMPLO NAZARIOQ DOMVS

[4]) Die bestimmte Angabe, dafs Simplicianus Ueberbringer der Reliquien gewesen sei, findet sich erst in der Historia Mediolanensis (Lib. I. 6) des Landulfus Senior, der kurz nach 1100 schrieb (»Mon. Germ. Sript.« VIII p. 32 ff.). Reliquien der Apostel erwähnt aber schon die angeführte Inschrift und Paulinus, der



Deckel des Silberkastens in San Nazaro zu Mailand.
(Christus lehrend inmitten der Apostel.)

Abhandlungen.

Ein altchristlicher Silberkasten.

Mit Lichtdruck Tafel I u. 4 Abbildungen.

In der Mailänder Kirche San Nazaro sollte am 10. Mai 1894 die fünfzehnhundertjährige Wiederkehr des Tages gefeiert werden, an dem die Gebeine des Märtyrers in das Gotteshaus überführt worden sind. Das Herannahen dieses Festes machte die Mittel flüssig zu einer Ausgrabung, die der Parroco der Kirche, der ehrwürdige Padre Pozzi seit Langem ersehnt hatte, um die irdischen Ueberreste seines hohen Patrons, die unter dem Hauptaltare ruhten, der Verehrung der Gläubigen zugänglich zu machen.[1]) In der Tiefe von etwa einem Meter stiefs man auf eine grofse römische Graniturne (2,30 × 1,70 *m*), die mit schwerem Steindeckel geschlossen war. Nach seiner Entfernung zeigte sich ein prächtiges Pluviale, von rother Seide mit Goldverzierung, das bei der Berührung in Staub zerfiel; unter ihm standen auf einem Eisenrost, der zum Schutz gegen die Feuchtigkeit in halber Höhe der Urne angebracht war, vier bleierne und ein silberner Kasten. Den Inschriften nach enthielt der eine Bleikasten die Gebeine des hl. Nazarius, die übrigen drei bargen Knochen der Erzbischöfe Venerius, Marolus, Glycerius und Lazarus, die nach Ambrosius seinen Stuhl innegehabt haben und gleich ihm als Heilige verehrt werden. Ein Metallplättchen im Innern des Silberkastens bezeichnete seinen Inhalt als „Reliquiae SS. Apostolorum". Padre Pozzi, der den Werth der Bildwerke, die diesen Kasten schmückten, zu würdigen wufste, liefs nicht allein Photographien desselben herstellen,[2]) sondern auch eine galvanoplastische Nachbildung, die im letzten Jahr zur „Esposizione di Arte Sacra" nach Turin gesandt war und dort meine Aufmerksamkeit auf das hochwichtige Erzeugnifs altchristlicher Kunst lenkte.

Für die Datirung des Monuments gibt uns die Geschichte der Kirche, in der es gefunden ist, einen bestimmten Anhaltspunkt. Sie ist das älteste der Mailänder Gotteshäuser, gegründet vom hl. Ambrosius ums Jahr 382,[3]) noch bevor er die nach ihm benannte Basilica erbaute. Seiner älteren Gründung hatte er die Kreuzform gegeben, und gerade im Mittelpunkt des Kreuzes ward der Altar errichtet, der seine Weihe empfing durch die darunter geborgenen Reliquien. Der Archidiakon Simplicianus nämlich, den Ambrosius nach Rom gesandt hatte, um die Streitigkeiten, welche die dortige Kirche entzweiten, schlichten zu helfen, brachte bei seiner Rückkehr Reliquien des Petrus und Paulus mit nach Mailand und Ambrosius suchte ebensolche von anderen Aposteln zu erlangen, denn den Aposteln dedizirte er die Kirche.[4]) Als in späteren Lebensjahren dem Ambrosius durch göttliche Ein-

---

[1]) Ein Bericht über die Ausgrabung ward vom Padre Pozzi veröffentlicht, aber nur als Manuskript gedruckt »Breve Storia di S. Nazaro e della scoperta delle sue Reliquie.« Das Datum des Imprimatur ist 24. Juli 1894.

[2]) Die Aufnahmen sind gemacht vom Photographen G. Noseda, Via S. Eufemia 21 Mailand, der gemäfs der Verabredung, die ich mit ihm getroffen habe, unaufgezogene Kopien der Aufnahmen, das Stück zu 80 cent., liefern wird. Leider sind seine Photographien, nach denen unsere Abbildungen gemacht worden sind, nicht scharf genug; ich werde noch in diesem Sommer bessere herstellen lassen, deren Bezugsbedingungen hier zur Zeit bekannt gegeben werden sollen.

[3]) Von der Gründung der Kirche und ihren ersten Schicksalen erzählte eine alte metrische Inschrift, deren Abfassung dem Ambrosius selbst zugeschrieben wird. Sie ward oft abgedruckt, zuletzt von Forcella e Seletti »Iscrizioni Cristiane in Milano anteriori al IX secolo« (Codogna 1897) Nr. 229, wo die Litteratur über die Kirche sorgfältig aufgezählt ist. Die ersten Verse des Epigramms lauten:

CONDIDIT AMBROSIVS TEMPLVM DOMINOQ. SACRAVIT
NOMINE APOSTOLICO MVNERE RELIQVIIS
FORMA CRVCIS TEMPLVM EST TEMPLVM VICTORIA XPI
SACRA TRIVMPHALIS SIGNAT IMAGO LOCVM
IN CAPITE EST TEMPLI VITAE NAZARIVS ALME
ET SVBLIME SOLVM MARTYRIS EXVVIIS
CRVX VBI SACRATVM CAPVT EXTVLIT ORBE REFLEXO
HOC CAPVT EST TEMPLO NAZARIOQ DOMVS

[4]) Die bestimmte Angabe, dafs Simplicianus Ueberbringer der Reliquien gewesen sei, findet sich erst in der Historia Mediolanensis (Lib. I, 6) des Landulfus Senior, der kurz nach 1100 schrieb (»Mon. Germ. Sript.« VIII p. 32 ff.). Reliquien der Apostel erwähnt aber schon die angeführte Inschrift und Paulinus, der

gebung die Stelle kund gethan ward, wo der in Mailand hingerichtete Märtyrer Nazarius begraben lag, brachte er dessen Leichnam in feierlicher Prozession in die Kirche der Apostel und bereitete ihm im oberen Kreuzarm die Ruhestätte.[5]) Ueber ihr erhob sich jetzt ein zweiter Altar und der Name des neuen Bewohners verdrängte allmählich die alte Bezeichnung der Kirche.

Die von Ambrosius geschaffene Grundform der Kirche ist, obgleich im Laufe der Jahrhunderte manche Erneuerung nöthig ward und verschiedene Anbauten zugefügt wurden, bis zum heutigen Tage dieselbe geblieben,[6]) die beiden ursprünglichen Altäre haben bis in die Zeit Carlo Borromeos bestanden. Er veranstaltete gelegentlich seiner fünften Provinzialsynode 1579, nachdem vor der Chornische ein neuer Hauptaltar aufgebaut war, eine feierliche Translation der Reliquien, die man im Jahre zuvor den beiden alten Altären entnommen hatte. Ueber deren Oeffnung liegt uns der Bericht eines Augenzeugen vor, des Carolus a Basilica Petri, der ihn seiner Biographie Carlo Borromeos einverleibt hat.[7]) Unter dem Altar am Kopfende der Kirche kamen die Gebeine des hl. Nazarius, sorgsam zwischen Marmorplatten gebettet, zu Tage, unter dem Altar der Mitte standen stark beschädigte Steinkisten mit den Resten des hl. Venerius, Glycerius, Marolus und Lazarus, deren Knochen nicht mehr deutlich zu scheiden waren. Daraus ist es zu erklären, dafs Carlo Borromeo nicht für jeden der Erzbischöfe ein besonderes Bleikästchen anfertigen liefs, sondern die Reste von zweien in einem Kästchen vereinigte. In der Nähe der heiligen Ueberreste lagen Knochen anderer unbestimmbarer Leichen, in der Mitte zeigte sich unser Silberkasten, der einige Stoffreste enthielt und einen kleinen Silberball mit einem in Stoff gewickelten Knochensplitter darin.

Sekretär und Biograph des Ambrosius. Die spätere Legende nennt unter den Reliquien den rechten Arm des Petrus.

[5]) Ueber die Translation haben wir den Bericht des erwähnten Paulinus, der ihr beiwohnte.

[6]) Ein Plan der Kirche bei Paolo Rotta, »S. Nazaro«, (Milano 1882) Taf. I; Dehio u. Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« I, p. 44.

[7]) »De vita et rebus gestis Caroli S. R. E. Cardinalis« (Ingolstadii 1592) p. 196 Lib. V, 6 De translatione reliquiarii Basilicae Apostolorum; vgl. desselben Verfassers »Fragmenta Historiae Mediolanensis« (Mediolani 1628) p. 3.

Bei der Translation scheint das kleine Geräth nicht in den Kasten zurückgelegt zu sein, es fand sich aber bei der Wiedereröffnung 1894 am Boden der Graniturne unterhalb des Rostes. Der Silberball trägt das Monogramm Christi eingravirt zwischen dem *A* und *Ω* sowie die Inschrift *DAEDALIA VIVAS IN CHRISTO*; es ist also ein Enkolpion, das einer Christin Namens Daedalia geschenkt ward. Die kleinen Reliquienbehälter, welche die alten Christen zum Schutz gegen die Macht des Bösen am Halse trugen, sind bald kreuzförmig, bald viereckig, bald von kugelähnlicher Gestalt,[8]) welche die Verwandtschaft mit den Bullen römischer Kinder besonders deutlich durchschimmern läfst. Diese Form hat aufser dem Enkolpion der Daedalia z. B. das im Grabe der Maria, der Gattin des Honorius, gefundene,[9]) dessen Inschrift sich auch mit der unsrigen nahe berührt. Man hat die Daedalia identifizirt mit der Gott geweihten Jungfrau Manlia Daedalia, „der Mutter der Armen", deren Grabschrift wir in der Basilica Ambrosiana an der Wand der Krypta des hl. Satyros lesen.[10]) Als Verfasser des Epigramms gilt Ambrosius selbst; sicher ist, dafs Manlia Daedalia seine Zeitgenossin war, denn ihr Bruder und Erbe, der die Grabschrift einmeifseln liefs, war Theodorus Manlius, Konsul i. J. 397. Wir dürfen daher annehmen, dafs Daedalia jenes Enkolpion dem Ambrosius gegeben hat, weil der darin enthaltene Knochen als Reliquie eines Apostels galt.

Die Bedeutung der Stoffreste in dem Silberkasten hat bereits Carolus a Basilica Petri richtig erkannt. Er erinnerte sich der in älterer Zeit von den Päpsten beobachteten Maxime, die Leiber der Heiligen, insonderheit der Apostelfürsten, nicht zu verletzen, um Theile derselben zu verschenken. Diejenigen, die um solche Reliquien baten, erhielten in einer Pyxis ein „brandeum" genanntes Tuch, das mit den hl. Leibern in Berührung gebracht war und dadurch deren Wunderkraft angenommen hatte.[11])

[8]) S. den Artikel „Enkolpien" in Kraus »Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer« I, 419.

[9]) S. G. B. de Rossi »Bull. di arch. crist.« (1863) p. 54.

[10]) S. Forcella e Seletti a. a. O. Nr. 13.

[11]) Die charakteristische Stelle für diesen Brauch ist Gregors Brief an die Kaiserin Constantina (Migne, »Patr. Lat.« 77, 702). Vergl. den Artikel „Reliquien" bei Kraus a. a. O. II, 686.



Seitentheile des Silberkastens in San Nazaro zu Mailand.

1. Urtheil Salomos. 2 Urtheil Daniels. 3. Männer im Feuerofen. 4 Anbetung der Magier.

Gerade der Umstand, dafs der Silberkasten, abgesehen von dem Enkolpion nur Stoffreste enthielt,[12]) macht es zur Gewifsheit, dafs wir hier eben dasjenige vor uns haben, was Ambrosius der Ueberlieferung nach als Reliquien aus Rom erhalten hat. Carlo Borromeo hat demnach mit Recht die oben erwähnte Inschrift „Reliquiae SS. Apostolorum" im Kasten anbringen lassen. Zweifelhaft mufs es bleiben, ob der Kasten als die Pyxis aufzufassen ist, in der die Brandea von Rom gekommen waren, oder ob diese erst in Mailand in unseren Kasten gelegt wurden.

Dafs der Silberkasten mindestens gleichaltrig ist mit der Kirche San Nazaro, lehren Stil und Typen seiner Bildwerke, die auf das IV. Jahrhundert weisen und sich dem Besten, was uns von Schöpfungen altchristlicher Kunst erhalten ist, würdig an die Seite stellen. Zum Schmuck der Seitenwände sind drei alttestamentliche Szenen gewählt, denen sich die Magieranbetung anreiht, erst der Deckel zeigt den erwachsenen Christus.

Der Erlöser sitzt mit der Linken ein Buch auf's Knie stützend, die Rechte im Redegestus erhebend als Lehrer unter den ihn umstehenden Jüngern. Er ist unbärtig, jugendlich, aber er hat nicht den anmuthigen Typus mit langlockigem Haar, den ihm die Sarkophage gröfstentheils geben, sein Kopf unterscheidet sich nicht von den meisten der übrigen unbärtigen Personen, bei allen erinnern die glattsträhnigen Haare, die breiten Gesichtsformen an die Porträts aus der Zeit Constantins und seiner Nachfolger. Sowohl der Herr als auch die Apostel sind in Tunica und Pallium gekleidet, die sich frühzeitig als Tracht der heiligen Personen festgesetzt haben. An der Tunica sind die üblichen Clavi, zwei von den Schultern abwärts laufende Streifen, durch punktirte Linien eingezeichnet, besonders deutlich an dem bärtigen Apostel links. An seinem Gegenüber lassen sich die Sandalenbänder beobachten, während es unsicher ist, ob sie an den Füfsen der übrigen wegen der beschädigten Oberfläche des Reliefs nicht mehr erkennbar sind, oder ob sie vom Künstler nicht angegeben sind, der die unwesentlichen Dinge vielfach ignorirt hat. Daraus erklärt es sich auch, dafs die Zahl der Jünger nur elf beträgt; falsch wäre es deshalb an die Erscheinung des Auferstandenen unter den Elfen zu denken. Der Künstler wollte, wie es in vielen anderen altchristlichen Werken geschieht, die Lehrthätigkeit des Herrn im allgemeinen vor Augen führen, zugleich aber hat er seine Wunderthätigkeit angedeutet im unteren Theil des Reliefs, da bei der gröfseren Höhe des Deckels die Figuren nicht wie an den Seiten den ganzen Raum ausfüllten. Wegen der Beziehung zur Eucharistie war es beliebt die Wunder der Brodvermehrung und der Verwandlung des Wassers in Wein zu vereinigen, einer derartigen Darstellung hat der Silberarbeiter die Brodkörbe und die Krüge entnommen.

Die Apostel sind untereinander wenig differenzirt, die Unbärtigkeit der Mehrzahl entspricht der durchgehenden Vorliebe für jugendliche Gestalten. Eine Benennung der einzelnen Jünger ist unmöglich; nach Analogie ähnlicher Darstellungen könnte man versucht sein, in den Figuren des Vordergrundes Petrus und Paulus zu sehen, aber mit den früh ausgebildeten Porträts der Apostelfürsten haben die beiden nichts gemein. Ein Apostelkopf wie der des links stehenden, hat unter den bisher bekannten altchristlichen Werken überhaupt nicht seinesgleichen, der flotte langgewellte Bart gemahnte einen trefflichen Kunstkenner, dem ich die Photographie vorlegte, sofort an den Barocco, doch die antiken profanen Silberwerke bieten ebenfalls Parallelen für solche Bartbehandlung,[13]) und sie war dem christlichen Künstler daher geläufig.

Zwischen den Brodkörben und Krügen sind zwei Bügel aufgenietet, die auf die Vorderseite des Kastens überfallen und mit ihren Oesen in ein Schlofs eingriffen. Da die Löthung der Zeit nicht widerstanden hat, fand sich das Schlofs auf dem Boden der Graniturne. Ebenso wie dieses haben sich auch die Hespen gelöst, die dereinst den Deckel an der Rückseite befestigten und ihre Ansatzspuren hinterlassen haben. Der äufsere Zwang, für das Schlofs einen Platz auszusparen, hat seinen Einflufs geübt auf die Vertheilung der Bildwerke. Wir würden die einzige neutestament-

[12]) Nach Pozzis Angabe fanden sich auch zusammengeballte Haare; gewifs wurden von ihm Fasern der jetzt so viel mehr zersetzten Stoffe fälschlich als Haare angesehen.

[13]) Vergl. z. B. den Kentauren des Pariser Bechers bei Babelon »Cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale« Taf. 14.

liche Darstellung an der Vorderseite erwarten, aber dann hätte der Künstler die Madonna tiefer rücken und alle Figuren der Szene kleiner bilden müssen, weswegen er sie lieber auf die Rückseite verlegte.

Die Mutter Gottes sitzt auf einem vornehmen mit Polster belegten Lehnstuhl, aber ihr Haupt ist nicht vom Nimbus umgeben, der allein der Christusfigur des Deckels vorbehalten blieb. Der Mantel der Maria ist wie üblich, wenn wir von wenigen älteren Katakombenbildern absehen, über den Kopf gezogen, da die altchristliche Sitte den Frauen nicht gestattete, unbedeckten Hauptes vor Männern zu erscheinen. Das Christkindlein ist nackt, während es die Sarkophage schon durchgehends bekleidet zeigen. Die Hauptverschiedenheit zwischen unserem Relief und allen anderen Darstellungen derselben Szene macht sich in der Gestaltung der Magier geltend. Dafs sie nicht in der gewöhnlichen Dreizahl erscheinen, ist weniger befremdlich, da auch anderswo aus Raummangel oder gleich wie hier aus Symmetrierücksichten von der Regel abgewichen wurde, aber überall sonst ist den Magiern orientalische Tracht gegeben. Die Männer, welche hier dem Christkind ihre Gaben darbringen, sind nur mit einem Pallium bekleidet. Wie es scheint, hat der Künstler ihren Charakter als Magier betonen wollen und ihnen deshalb das Gewand der griechischen Philosophen geliehen, seine Kollegen dagegen haben sich an die evangelische Angabe gehalten, dafs die Magier aus dem Morgenland gekommen seien, und haben deshalb für sie das Kostüm der Orientalen gewählt.

Die sechs Figuren, die im Hintergrund aufragen, müssen, wenn sie überhaupt einen Namen haben sollen, als Begleiter der Magier bezeichnet werden. Die Hirten, an deren Anwesenheit sich ebenfalls denken liefse, wären gewifs durch die Tracht als solche kenntlich gemacht. Wahrscheinlich ist, dafs der Künstler, da zu seiner Zeit eine grofse Freiheit herrschte in der Verwendung von Hintergrundsfiguren, die lediglich zur Raumfüllung dienten, sich selbst nicht klar gemacht hat, was die sechs Figuren hier vorstellen sollten; daher ist auch für uns die Frage nach ihrer Bedeutung eine müssige.

Passende Füllfiguren bot die Szene, die auf der angrenzenden Kastenseite zur Darstellung kam, das Urtheil Salomos, dessen Thron seine Trabanten umgeben. Der König selbst ist nach dem Muster der damaligen Kaiser gebildet. Constantin hat wieder begonnen, den Bart zu rasiren, und seine nächsten Nachfolger übernahmen diese Sitte. Ihre Porträts zeigen das starke weit in die Stirn herabfallende und hochaufliegende Haar und oftmals als dessen Schmuck einen edelsteinbesetzten Goldreifen der gleichen Form, wie ihn Salomo trägt; auch seine Kleidung entspricht genau der kaiserlichen, bestehend aus Schuhen und trikotartigen Beinkleidern, aus einer Tunica mit langen Aermeln, an deren Ansatz auf der Schulter die Goldstickerei durch Gravirung wiedergegeben ist, und aus einer Chlamys, die auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehalten wird. Das dem Kaiser zukommende Szepter fehlt dem israelitischen Herrscher nicht. Selbst an seinen Trabanten ist ein des Kaisers Umgebung entlehnter Zug zu beobachten. Sie tragen den Panzer, ein kurzes Mäntelchen, einen Schild, aber keinen Helm. In antiken Darstellungen mythologischer Stoffe pflegen die Trabanten der Könige behelmt zu sein, ihnen entsprechen in manchen christlichen Bildwerken die Trabanten hinter Herodes, hinter Saul, hinter Josua. Da aber das Gefolge des Kaisers bei friedlichen Aktionen unbehelmt war, ist die Barhäuptigkeit auf die Soldaten Salomos übertragen.

Zu Füfsen des Richters liegt das tote Kind, in Binden eingewickelt nach Art der Mumien, die auch für die Darstellung des Lazarus allgemein verwandt wurde. Auf jeder Seite steht eine der beiden streitenden Frauen; in eifriger Rede sind sie einander zugekehrt, die Knie gebeugt, den Oberkörper vorlehnend; der einen ist beim hitzigen Wortkampf der Mantel vom Kopf herabgeglitten. Durch die Befreiung von der lästigen Vermummung, welche die christliche Kunst den weiblichen Wesen auferlegt hat, ist gerade diese Frau zu einer der anmuthigsten Gestalten unserer Reliefs geworden und zeigt das Können des Silberarbeiters in hellstem Lichte. Er hat in der ganzen Szene ein treffliches Bild eines heftigen Auftritts zwischen zwei Weibern geliefert, eine Illustration zu dem Bibelvers (I Kön. 3. 22.) „Das andere Weib sprach: Nicht also, mein Sohn lebt, und dein Sohn ist todt. Jene aber sprach: Nicht also, dein Sohn ist todt und mein Sohn lebt."

Als Prolepse ist es aufzufassen, wenn wir zugleich das lebende Kind schon von zweien der Trabanten ergriffen sehen, deren einer über dem Haupt des Knaben sein Schwert erhebt — das Kurzschwert römischer Legionare.

Besser als das Jesuskindlein auf dem Schoofs der Maria, das verdrückt zu sein scheint, eignet sich der Knabe hier zur Beurtheilung der Kunst, Kinder darzustellen. Die Antike hat erst verhältnifsmäfsig spät gelernt, richtige Bilder der kleinen Wesen zu schaffen, und früh ging diese Errungenschaft wieder verloren. Wir sehen in unserem Relief, dafs der Silberarbeiter noch ziemlich richtiges Verständnifs besafs für die dicken wulstigen Formen des kindlichen Körpers mit den kleinen Extremitäten und grofsem Kopf. Eine Vergleichung des Urtheils Salomos mit anderen altchristlichen Darstellungen desselben Gegenstandes ist nicht möglich, da in dem bisher bekannten Typenvorrath diese Darstellung fehlte.

Sehr zahlreich sind die altchristlichen Repliken der Szene, welche für die gegenüberliegende Kastenseite gewählt ist, die drei Männer im Feuerofen. Charakteristisch für das Relief ist es, dafs weder der Ofen noch Flammen angegeben sind. Als Analogie mögen uns antike Skulpturen dienen, die Tritonen und Meerkentauren vorführen, ohne das Wasser plastisch darzustellen, weil das Bild der Meerwesen an sich zeigt, dafs sie schwimmend zu denken sind. Der Silberarbeiter, der noch vom Geist der antiken Kunst erfüllt war, liefs die Flammen fort, weil er darauf rechnen durfte, dafs dem Beschauer durch die Zahl, Haltung, Gewandung seiner Figuren die Szene völlig klar würde. Drei der Personen haben die orientalische Tracht, die sogen. phrygische Mütze, Schuhe, Hosen, eine Aermeltunica, die bei Zweien in Zipfel endigt. Nach der Angabe eines antiken Schriftstellers[14]) diente ein einzelner Purpurstreifen in der Mitte diesen Gewändern als Schmuck, er ist in dem Relief nicht vergessen worden. Fast alle Monumente geben den drei Männern im Feuerofen dieselbe Tracht, und gewöhnlich die Stellung der Oranten. Diese ist auch in unserem Relief zu erkennen, nur hat der Künstler, um die Figuren enger aneinander rücken zu können, die nach oben geöffneten Hände nicht seitwärts ausgestreckt, sondern vor die Brust gelegt. Zwischen die Opfer Nebucad-Nezars tritt ein barhäuptiger Jüngling in Tunica und kurzer Chlamys, unter der die einen Stab haltende linke Hand verborgen ist. Die Tunica ist besondees reich verziert, sie hat sowohl ein kreisrundes „Segment" auf der Achsel, als auch ein von der Schulter zur Brust herabreichendes „Lorum".[15])

In der Erzählung des Daniel heifst es (III, 24): „Da entzetzte sich der König Nebucad-Nezar, und fuhr eilends auf, und sprach zu seinen Räthen: Haben wir nicht drei Männer gebunden in das Feuer lassen werfen? Sie antworteten und sprachen zum Könige: Ja, Herr König. Er antwortete und sprach: Sehe ich doch vier Männer los im Feuer gehen, und sind unversehrt; und der vierte ist gleich, als wäre er ein Sohn Gottes." Der Künstler suchte den Worten der Schrift gerecht zu werden, die ideale Jünglingsfigur mit dem lockigen Kopf soll würdig sein, einem Gottessohn verglichen zu werden. Andrerseits hatte der Künstler offenbar die Auffassung, welche frühzeitig bei den Christen aufgekommen ist, dafs jene Erscheinung im Ofen ein Engel gewesen sei. Als aber der Silberkasten entstand, war noch kein fester Engeltypus ausgeprägt, vielleicht war die Beflügelung der Engel in der bildenden Kunst damals noch etwas ganz Unbekanntes. Wo indefs in altchristlichen Bildwerken unbeflügelte Engel auftreten, pflegen sie gleich anderen heiligen Personen in Tunica und Pallium gekleidet zu sein. Der Silberarbeiter hat sich eng an den Begriff des Wortes ἄγγελος gehalten, dem „Boten" ein für seinen Beruf geeignetes Kostüm gegeben und ihn mit dem Wanderstab ausgerüstet. Die Figur hält nämlich einen einfachen Stecken in der Hand, nicht das Szepter, das geflügelte Engel in späteren Zeiten führen. Ein Wanderstab war geradezu das Attribut der öffentlichen Boten, welche die Aufträge der Beamten auszurichten hatten, und sie wurden von den Griechen daher ῥαβδοῦχοι, Stabträger, genannt. Als eine aus dem Leben gegriffene Gestalt erscheint uns in dem Relief der himmlische Bote.

[14]) Herodian Hist. V 5. 10 in der Beschreibung eines Opfers des Elagabal, wobei römische Vornehme in dem Kostüm phoenikischer Priester assistirten.

[15]) Ueber diesen Gewandschmuck vgl. Wilpert »Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten« p. 26.

Die Vorderseite des Kastens bietet das einzige Bildwerk, über dessen Deutung Zweifel herrschen können. Wir sehen hier auf einem Thron, der dem der Maria gleicht, einen Jüngling, der die phrygische Mütze trägt, im Uebrigen aber wie Salomo gekleidet ist. Seine Linke stützt ähnlich dem Christus auf das Knie ein Buch, das hier mit einer Handhabe versehen ist, ein „codex ansatus". Diesen Namen kennen wir aus einem Decret des L. Helvius Agrippa,[16]) der 68 n. Ch. Prokonsul Sardiniens war, Abbildungen derartiger Bücher begegnen uns auf den Schranken der römischen Rostra[17]) und in der Notitia dignitatum[18]) unter den Emblemen der magistri scriniorum. Auf dem Relief bezeichnet der codex ansatus die Richterwürde des Jünglings. Vor sein Tribunal wird von jeder Seite ein Gefangener geführt, rechts ein älterer Mann, dessen Bart dieselbe Form hat wie die fälschlich Julian getauften Büsten,[19]) links ein Jüngling, beide nur mit der Tunica bekleidet. Ihre Führer und die Zuschauer des Hintergrundes tragen orientalisches Kostüm. Ich hatte daher zunächst vermuthet, dafs hier zwei Märtyrer dargestellt seien, die im Orient zum Tode verurtheilt wurden. Solche Annahme lag um so näher, als die Szene den bevorzugten Platz an der Vorderseite hat, doch dieser ward ihr offenbar nur deshalb zu Theil, weil sich ihre Mittelfigur am besten unter das Schlofs fügte. Deshalb ist es wahrscheinlich, dafs auch hier ein alttestamentlicher Gegenstand vorliegt; das kann kein anderer sein als der Richterspruch Daniels.

Auf einer Reihe altchristlicher Denkmäler, die in Rom oder in anderen Theilen des lateinischen Westens entstanden sind, finden sich Szenen aus dem Leben der Susanna, sowohl ihre Ueberraschung im Garten, ihre Verurtheilung, ihr Gebet als auch die endliche Verurtheilung der beiden Aeltesten. Diese sind bald bärtig, bald unbärtig gebildet, so dafs die jugendliche Bildung des Einen in unserem Relief nichts besonders Auffallendes hat. Ihre Tracht pflegt Tunica und Pallium zu sein, und ebenso ist Daniel gekleidet, wenn er als Richter fungirt oder den Drachen zu Babel bezaubert, während er in der Löwengrube ganz unbekleidet erscheint. Dagegen zeigen ihn verschiedene im griechischen Osten enstandene Bildwerke, wozu wir die ravennatischen Sarkophage rechnen müssen, in der letztgenannten Situation mit orientalischer Gewandung. Es ist nur eine richtige Konsequenz, wenn den drei jüdischen Männern, die in Babylon dem Feuertode geweiht werden sollten, die orientalische Tracht gegeben ward — dies geschah auf Grund der Bibelstelle Dan. III 21 — dies Kostüm auf Daniel und seine Umgebung zu übertragen, wie der Silberarbeiter gethan hat. Was die beiden Aeltesten anbelangt, so ist anzunehmen, dafs ihnen die charakteristische Kopfbedeckung und der Mantel abgerissen worden ist, als sie gebunden wurden. Der Künstler benutzte dies Motiv, um eine angenehme Abwechslung in die gleichförmigen Gestalten zu bringen. Für die Art, die Gefangenen darzustellen, waren ihm antike Triumphalmonumente Vorbilder, auf denen gebundene Barbaren von Soldaten herbeigeführt werden.

Das Gericht Daniels bildet eine passende Parallele zu dem Urtheil Salomos. Sonst vermag ich keinen stofflichen Zusammenhang zwischen den Kastenreliefs zu entdecken, der sich ungesucht ergibt. Die Darstellungen, welche zum Schmuck der Grabstätten und Sarkophage gewählt wurden, sind in den meisten Fällen durch einen einheitlichen Gedanken verbunden. Bei den Werken der Kleinkunst, die gröfstentheils ursprünglich nicht für Kultuszwecke gearbeitet wurden, war die Wahl eine freiere, erfolgte mehr nach äufserlichen Gesichtspunkten, z. B. nach Aehnlichkeit der Kompositionen, und nach persönlicher Laune. Wer überall Zusammenhänge sucht, wird in manches Bildwerk Gedanken hineininterpretiren, die der Schöpfer nicht gehabt hat.

Die Heimath des Silberkastens läfst sich mit absoluter Genauigkeit nicht bestimmen. Unsere Betrachtung hat gezeigt, dafs seine Reliefs nicht unerheblich abweichen von den Typen, die im Abendland geläufig waren, manche Einzelheit, wie die Tracht Daniels, die Auffassung des Engels als Bote weist direkt nach dem griechischen Osten, drängt zu der Vermuthung, dafs der Kasten von dort nach Italien exportirt und später zur Aufnahme der

---

[16]) Herausgegeben von Mommsen »Hermes« II, p. 102.

[17]) Abgeb. »Monumenti dell' Istituto« IX, Taf. 47.

[18]) ed. Seeck, p. 161.

[19]) S. Bernoulli »Röm. Ikonographie«, III 2, p. 247.

Brandea benutzt ward. Ob er indefs in Constantinopel selbst, ob er an einem anderen Kulturcentrum des Ostens gearbeitet ward, darüber ist bei dem heutigen Stande unseres Wissens ein Urtheil unmöglich. Die frühchristliche Kunst dieser Gebiete ist noch in tiefes Dunkel gehüllt, dessen Aufhellung nur erfolgen kann, wenn wir mehr gesicherte Erzeugnisse der einzelnen Stätten kennen lernen.

Dafs der Kasten nicht erst kurz vor 382 eigens zu dem Zweck, dem er seither gedient hat, angefertigt worden ist, dafür spricht z. B. die Nimbuslosigkeit der Madonna im Gegensatz zum nimbirten Christus, und die Freiheit in der Gestaltung des Engels in der Ausstattung der Magier, für die frühzeitig auch im Osten die orientalische Tracht üblich wurde. Vor allem räth zu möglichst früher Datirung die Güte der Arbeit. Der Silberarbeiter, in der lebendigen Ueberlieferung der antiken Kunst fufsend, war noch im Stande, schöne, in Proportion, Form und Bewegung richtige Figuren zu schaffen, sie zu gefälligen Kompositionen zu vereinigen. Andrerseits verbietet die Anlehnung der Salomofigur an Kaiserdarstellungen, die erst seit Constantin möglich waren, den Kasten vor dieser Zeit anzusetzen. Auch darf uns die Bewunderung vieler wohl gelungener Einzelfiguren nicht blind machen gegen die Mängel, die dem Werk anhaften. Das Ornament, das z. B. an den für Secundus und Procula im Anfang des IV. Jahrh. gearbeiteten Hochzeitsgeschenken[20]) wiederkehrt, ist grob und roh. Plump sind die Formen der Sessel und gerade die in Vorderansicht thronenden Figuren sind die am wenigsten erfreulichen. Für sie nämlich war es schwer, im Vorrath antiker Reliefs geeignete Vorbilder zu finden, während dem Künstler für die übrigen Gestalten gute Muster in grofser Zahl zur Verfügung standen. Die Handbewegungen dagegen mufsten gewöhnlich von ihm geschaffen, der Situation angepafst werden; sie sind daher schematisch und wenig ausdrucksvoll, wie ein Vergleich der beiden streitenden Frauen untereinander, ein Vergleich Salomos und Daniels zeigt. Schematisch sind auch die Kompositionen. Die symmetrische Gruppirung um eine thronende Mittelfigur, an sich anmuthig, wird durch viermalige Wiederholung langweilig.

Mit all seinen Mängeln und Vorzügen ist der Kasten gerade eine treffliche Probe von dem, was die constantinische Zeit auf dem Gebiet der Silberschmiedekunst noch leisten konnte. Auch für die Kenntnifs der damaligen Technik wird das Werk sehr wichtig sein, wenn erst eine genaue Untersuchung des Originals vorgenommen werden kann. Welche bedeutende Rolle die Bearbeitung der Edelmetalle in Constantins Zeit spielte, erhellt zur Genüge aus den Berichten des Eusebius und des Liber Pontificalis über die unermefslich reichen Gaben, welche der Kaiser seinen Kirchengründungen im Westen und Osten zukommen liefs. Bisher war unser Bestand an Silberwerken mit altchristlichen Darstellungen ein äufserst dürftiger,[21]) keines derselben läfst sich an Gröfse und an Reichthum nur entfernt vergleichen mit dem neugefundenen Kleinod von San Nazaro.

Rom. Hans Graeven.

[20]) Gefunden 1793 in Rom, gelangten sie später in's British Museum. Abgeb. Visconti »Opere varie« I Taf. 7, d'Agincourt »Histoire de l'art. Sculpture« Taf. IX.

[21]) Die Turiner Ausstellung zeigte den Besuchern noch ein anderes bisher unbekanntes altchristliches Silberkästchen, das etwa 100 Jahre jünger sein mag als das von San Nazaro. Abbildungen desselben bietet Venturis Bericht über die Ausstellung »L'Arte, glà Archivio storico dell arte« I p. 455.

Vasa diatreta.

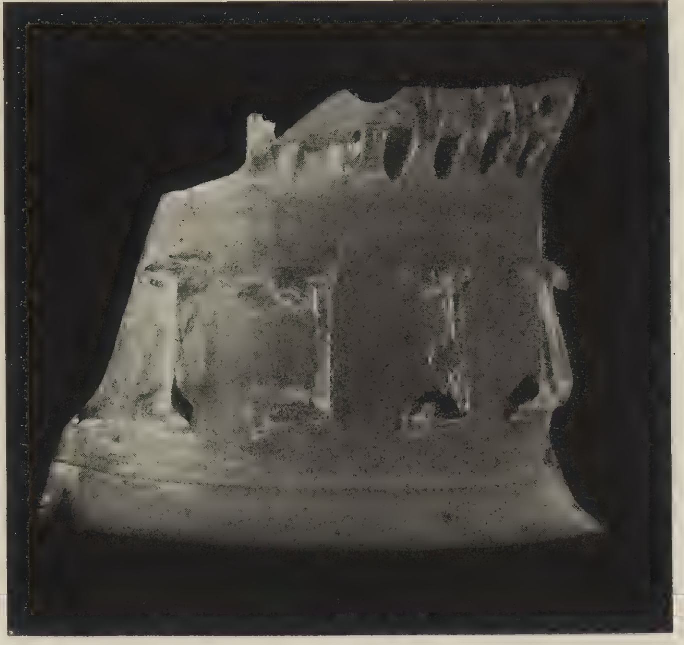
(Mit Abbildung.)

I.



Die Entwickelung der antiken Glasindustrie, welche sich spielend vieler keramischer und metallischer Techniken bemächtigt hatte, machte nicht Halt vor der im III. Jahrh. n. Chr. blühenden durchbrochenen Arbeit, dem opus interrasile. Metallplatten wurden nicht blofs durch Stanzen, sondern aus freier Hand mittelst Punzen durchbrochen, so mit figürlichem und ornamentalem Schmucke versehen und auf einen farbigen Untergrund aufgelegt. Das gröfste Werk dieser

Art ist die Cista Castellani, in deren Silberbekleidung auf ehemals farbiger Folie Figuren eingeschnitten sind. Durchbrochene Arbeiten in Bronze fanden sich schon in Pompei. Von Italien aus ist die Technik leicht bei den metallgeübten Kelten heimisch geworden, welche sie zu Beschlägen und Schmucksachen aller Art verwandten. Zwei Schwertscheiden, die im Rheine bei Mainz gefunden wurden, die Gürtelbeschläge der Sammlung Thewalt, ein Gürtelschmuck der Sammlung Forst und ein anderer des Museums Wallraf-Richartz in Köln bezeichnen die Höhepunkte ihrer Entwickelung. Sie sind kunsthistorisch vom gröfsten Interesse, weil sich in ihnen die Anfänge des Arabeskenornamentes zeigen, welches man lange Zeit als eine dem Oriente eigenthümliche Schöpfung angesehen hat. Ich habe über diese Arbeiten im Bonner Jahrbuche XCIX ausführlich berichtet, kann aber den daselbst angeführten Stücken heute zwei andere anfügen, welche meine Vermuthung, dafs das Opus interrasile am Rheine selbst gepflegt wurde, verstärken. Das eine ist ein goldener Fingerring mit zierlichen Durchbrechungen in der Art des bei W. Forst befindlichen, seiner Zeit vom Trierer Museum als nicht antik zurückgewiesenen Ringes. Er enthält eine Glascamee mit dem widdertragenden Mercur, ist in der Kölner Vorstadt Bayenthal gefunden und jüngst von mir für das Museum Wallraf-Richartz erworben worden. Das andere ist ein goldener Gürtelbeschlag aus Kleve, dem gleichfalls das Mifsgeschick widerfuhr, von Philologen verkannt zu werden und der jetzt in das Berliner Kunstgewerbemuseum verschlagen ist. Da er unvollendet ist, hat man es wohl sicher mit heimischer Arbeit zu thun. Als Folie solcher durchbrochener Metallarbeiten diente andersfarbiges Metall, gefärbtes Holz, Leder, aber auch Glas. Gläser in durchbrochener Silberfassung sind an verschiedenen Orten erhalten. Im Britischen Museum befindet sich ein Kugelbecher aus Italien, der mit einem silbernen, durchlochten Mantel umgeben ist. Das Glas erscheint in das bereits vollendete Metallgefäfs eingeblasen, so dafs die flüssige Masse in die Ausschnitte des Mantels eingedrungen ist. Aus Georgien stammt ein in der Eremitage in Petersburg befindlicher Pokal, ein Carchesium, dessen äufsere Hülle vergoldetes Silber bildet. In sie ist eine Jagdszene in Relief getrieben, die von Ornamentbändern mit Rosetten, Muscheln und Laubwerk eingeschlossen ist. Der Hintergrund der Figuren, sowie einzelne Rosetten der Umrahmung sind ausgeschnitten, so dafs das tiefe Violettroth des Glasgrundes mit prächtiger Wirkung zum Vorscheine kommt. In einem Grabe zu Varpelev in Dänemark wurde mit Münzen des Probus (276 bis 282) ein Becher aus kobaltblauem Glase gefunden, der am Rande und zu zwei Dritteln des Körpers von einer getriebenen und durchbrochenen Silberfassung umgeben ist. Ursprünglich sollte diese metallische Fassung wohl nicht blofs zum Schmucke, sondern praktischen Zwecken dienen und das Anfassen der Gläser erleichtern, wenn sie mit heifser Flüssigkeit gefüllt waren, ähnlich den Metallfassungen unserer Punschgläser. Das Motiv mögen Umspinnungen mit Bast oder mit netzförmigem Drahtgeflecht gegeben haben, wie es noch heute in Oesterreich und den



Fragment eines neu aufgefundenen Diatretums im Pester Nationalmuseum.

Balkanländern bei Thon- und Glastöpfen üblich ist.

Aus praktischen Bedürfnissen entwickelt das Kunstgewerbe seine Luxusformen. Der Metallmantel, welcher das Glas schützte, wurde als rein dekoratives Motiv zur Herstellung von Ueberfanggläsern verwerthet, welche das Opus interrasile und das Drahtgeflecht nachahmten. Von dieser Art war die dem Bacchus geweihte Schale des Hippias von Tyrus, welche Achilles Tatius, ein Schriftsteller des III. Jahrh., in seinem Gedichte „Leucippe und Clitophontes" beschreibt. Sie war ganz aus Glas und in geschnittener Arbeit mit einer Figur des Bacchus und Weinreben verziert. Die Trauben sahen grünlich und unreif aus, wenn der Becher leer war, schimmerten jedoch purpurroth, sobald man Wein hineingofs. Nach dieser Beschreibung haben wir uns ein Gefäfs aus grünlichem Glase mit einem opaken, vielleicht weifsen Ueberfange vorzustellen, welcher bis auf die untere durchsichtige Schichte durchbrochen war und an den ausgeschnittenen Stellen die Farbe des Weines hindurchleuchten liefs. Im Gegensatze zu den früher besprochenen, cameenartig behandelten Gläsern im Stile der Portlandvase war also hier der Intaglioschliff, das negative Relief bis zur völligen Durchbrechung der Ueberfangschichte zur Anwendung gekommen. Aehnliche Arbeiten hat die böhmische Glasindustrie des XVIII. Jahrh. zu verzeichnen, am geschicktesten erweisen sich in ihr die Chinesen, welche einzelne Stellen des Ueberfanges durchbrechen und den an ihnen zum Vorschein kommenden andersfarbigen Untergrund seinerseits wieder cameenartig, in positivem Relief, bearbeiten. Manche dieser prächtigen Stücke reichen noch in das Mittelalter hinauf, hatte ja die Glasindustrie, vom römischen Oriente ausgehend, schon im V. Jahrh. im Reiche der Mitte Wurzel gefafst. Die in chinesischen geschliffenen Gläsern gegebenen Anregungen wurden in neuester Zeit von Tiffany, Gallé, Wolfers u. A. raffinirt ausgenützt und fortentwickelt, so dafs auch auf diesem Gebiete der „Kreislauf der Kunst", von dem Wickhoff spricht, geschlossen erscheint. — Die Chinesen stellen auch rosetten- und netzförmig durchbrochene Gläser her, in welche ein kleineres andersfarbiges Glas gestellt ist. Die Vorbilder hierzu lieferte die Metall- und Thonindustrie, namentlich das Porzellan. Netzförmig durchbrochene Mäntel finden sich schon in der altorientalischen Keramik, das Assyrische Museum in London bewahrt zwei grün glasirte Vasen dieser Art.

An solche Arbeiten aus verschiedenen Materialien müssen wir anknüpfen, um die berühmtesten Schöpfungen der antiken Glasindustrie zu verstehen, welche man seit Winkelmann gewohnt ist als Vasa diatreta zu bezeichnen. Es sind meist Kugelbecher, deren Aufsenseite zur unteren Hälfte oder zu zwei Dritteln ein gläsernes Netzwerk umgibt. Die Maschen des Netzwerkes erinnern an Drahtgeflecht. Sie sind kreisrund (selten oval oder sechseckig), dünn und flach zugeschnitten und an den Stellen, wo sie sich berühren, mit rosetten- oder maschenartigen Bünden versehen, die gleichfalls flach gehalten und blattartig gravirt sind. Mit dem Glaskörper hängt das Netzwerk, welches auch den abgerundeten Boden umgibt, nur mittels feiner Stifte zusammen. Unter dem Rande läuft gewöhnlich eine Inschrift, deren Buchstaben frei gearbeitet und gleichfalls durch Stifte mit dem Glaskörper verbunden sind. Dieser besteht immer aus farblosem Glase, während Netzwerk, Inschrift und verbindende Stege auch aus farbigem Glase hergestellt sind. Zum Aufstellen bediente man sich goldener oder silberner Untersätze, der Angytheca. Nur wenige dieser kostbaren Arbeiten sind auf uns gekommen:

1. Der sogen. Becher Neros in der Sammlung des Marchese Trivulzio in Mailand, gefunden 1725 bei Novara. Er ist ein Kugelbecher aus farblosem irisirendem Glase, ungefähr 13 *cm* hoch, an der Oeffnung 12 *cm* breit. Das zwei Drittel des Körpers umgebende Netzwerk ist hell kobaltblau, die Inschrift unter dem Rande „Bibe vivas multis annis" smaragdgrün. Die Länge der Stifte, welche sie mit dem inneren Glaskörper verbinden, beträgt 6 *mm*, die Länge der am Netzwerke befindlichen 1 *cm*.

2. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1875 zu Daruvar in Slavonien, jetzt im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Er ist etwa 12 *cm* hoch und 9 *cm* breit. Das Netzwerk und der Rest der Inschrift FAVENTIB . . bestehen aus demselben Glase wie der Kern.

3. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1869 bei Hohensülzen (Hessen) in einem Sarkophage zu Füfsen des Skelettes. Er

war zerbrochen; der kleinere Theil der Bruchstücke kam in das Museum zu Mainz, der gröfsere in das Bonner Provinzialmuseum, wo sie wieder zusammengesetzt wurden. Der Becher war von ungewöhnlicher Gröfse, 15 *cm* hoch, 21 *cm* breit. Das Netzwerk, welches mehr als zwei Drittel des Gefäfses umzieht, ist gleichfalls farblos, oben aus eirund erweiterten, in der Mitte und unten aus kreisförmigen Maschen zusammengesetzt. Eine Inschrift war nicht angebracht.

4. und 5. Zwei Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1844 in der Benesisstrafse zu Köln in zwei Steinsarkophagen, zu Häupten der Gerippe von männlichen Leichen. Beide hatten noch Münzen im Munde, von Traian die eine, die andere vom jüngeren Constantin. Der gröfsere von beiden Bechern, 12 *cm* hoch und 10 *cm* breit, wurde für 800 fl. von König Ludwig I. für das Münchener Antiquarium angekauft, der kleinere, etwa $10^1/_2$ *cm* hoch und $8^1/_2$ *cm* breit, kam in das Berliner Museum. Das Netzwerk ist an beiden farblos und ist in derselben Art, wohl von einer Hand, gearbeitet. Das Münchener Exemplar trägt die Inschrift „Bibe multis annis", das Berliner die griechische *Πίε ξήσαις καλῶς.*"

6. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, gefunden 1845 in Szeksard in Ungarn, aufbewahrt im Nationalmuseum zu Pest-Ofen. Er ist 12 *cm* hoch und $15^1/_2$ *cm* breit. Von den bisher genannten unterscheidet er sich dadurch, dafs er kein Netzwerk hat, sondern nur eine Inschrift, welche die Mitte des Körpers umgibt. Er bedurfte keines Untersatzes, sondern steht, ähnlich den Fischgläsern in Trier und im Vatican, auf drei schön geformten Schnecken und gleich viel Delphinen mit aufgesperrtem Rachen. Sie sind für sich geblasen und an das Gefäfs angesetzt. Die Inschrift ist fragmentirt ***ΛΕΙΒ . . . ΟΙΜΕΝΙ ΠΙΕ ΖΗΓ . ΙΓ*** und vielleicht zu ergänzen: „*Λεῖβε ὦ Ποίμενι πίε ξήσαις*," d. h. „Bringe die Spende, Poimenis, trink und sei glücklich!"

7. Ein eimerartiges Gefäfs unbekannter Herkunft im Schatze von S. Marco in Venedig. Es ist eine Situla aus grünlichem Glase, von konischer, nach oben erweiterter Form, 25 *cm* hoch, 19 *cm* breit, mit einem Bronzehenkel versehen. Das Netzwerk aus gleichem Materiale wie der Kern, welches die untere Hälfte umgibt, besteht aus sechseckigen Maschen, zwischen welchen kleine Rauten angeordnet sind. Den oberen Theil nimmt eine in Hochrelief geschnittene Jagdszene ein, zwei Reiter und Hunde, die einen Panther verfolgen. Der Boden ist flach und ohne Netzwerk. Eine Inschrift war nicht angebracht.

8. Ein Kugelbecher aus farblosem Glase, unbekannter Herkunft, in der Sammlung Cagnola in Mailand, 13 *cm* hoch, $11^1/_2$ *cm* breit. Er ist nicht von Netzwerk, sondern von einer eigenartigen Hülle aus farblosem Glase umgeben: Vier breite geriefte Pilaster mit Kapitellen biegen sich um die Rundung des Gefäfses, unten durch eine kleine Platte, am Rande durch einen gezahnten Reifen verbunden. Zwischen ihnen sind ziemlich roh gezeichnete tragische Masken ausgeschnitten, die durch gewundene und geriefte Streifen mit den Pilastern und dem oberen Reifen verbunden sind.

Aufser diesen acht mehr oder weniger gut erhaltenen, echten Diatreten gibt es noch Bruchstücke von solchen. Das Ungarische Nationalmuseum erwarb, wie mir J. Hampel mittheilt, vor Kurzem ein im Komitate Feyér aufgefundenes Fragment, welches er nächstens veröffentlichen will.[1]) Das Oesterreichische Museum besitzt ein angeblich aus dem Römischen stammendes Bruchstück von farblosem Krystallglase, an welchem anstatt des Netzwerkes flache Bügel aus kobaltblauem Glase angebracht und durch etwa 4 *mm* lange Stege mit dem Körper verbunden sind. — Aus Abbildungen und Beschreibungen kennen wir das Diatretum, welches 1826 zu Strafsburg in einem Steinsarge gefunden wurde, bis 1870 im Besitze der dortigen Bibliothek war, aber zur Zeit der Belagerung spurlos verschwand. Es war ein farbloses Gefäfs von schlanker Eiform, das bis zum Rande in einem purpurfarbigen rundmaschigen Netze steckte und darüber den Rest der Inschrift in smaragdgrünem Glase . . . . XIM . . . NE AVG . . . . aufwies, die „Salve, Maximiane Auguste" zu ergänzen ist. Der leider verlorene Becher war von gleicher Farbenpracht und von gleicher Arbeit wie der bei Trivulzio befindliche und wohl neben diesem der schönste. Die Samm-

---

[1]) Nach der von J. Hampel zur Verfügung gestellten Abbildung ist das den Aufsatz begleitende Cliché hergestellt. Unter der Inschrift zeigt sich eine Ausbauchung mit linsenförmigen Durchbrechungen. Vgl. den inzwischen erschienenen Aufsatz von J. Hampel in »Archaeologiai Értesitö« Jahrg. 1899, S. 16—18.

lung Maler in Rom (jetzt zum gröfsten Theile dem grofsherzoglichen Museum in Karlsruhe einverleibt) besafs ein Diatretum mit azurblauem Netzwerke, das gleichfalls verschwunden ist. Vielleicht war es identisch mit einem 1680 in einem Grabe zu Novara gefundenen Becher, welcher die azurblaue Inschrift „Bibe diu vivas" zeigte. Winkelmann berichtet von Bruchstücken antiker Diatreta, die in Isola Farnese, dem alten Veji gefunden worden waren. Auch sonst wollte man derartige Funde in der Nähe Roms gemacht haben, die meisten wurden jedoch nachträglich widerrufen, oder stellten sich bei Untersuchung der Stücke als irrthümliche Bezeichnungen heraus. (Schlufs folgt.)

Köln. Anton Kisa.

Die sogen. Sixtus-Kasel von Vreden.



Im bischöflichen Museum zu Münster befindet sich eine werthvolle Sammlung alter Kaseln. Die meisten gehören dem XV. oder XVI. Jahrh. an und sind durchweg sowohl durch den Stoff, aus dem sie angefertigt sind, als durch die Stickereien, die ihre Ausstattung bilden, ausgezeichnet. Leider sind sämmtliche Mefsgewänder, soweit sie dem Mittelalter oder dem Beginn der Neuzeit entstammen, in späterer Zeit stark beschnitten worden. So bedeutsam daher auch die Kaseln des Münsterischen Diözesan-Museums für das Studium der kirchlichen Stickereien und des zu den liturgischen Paramenten ehedem verwendeten Materials sind, für das Studium der Form der spätmittelalterlichen Mefsgewänder sind sie leider, wie so zahlreiche andere, welche ebenfalls im XVIII. Jahrh. der Scheere zum Opfer fielen, unbrauchbar. Höchstens, dafs die Kreuze noch Zeugnifs für die Länge ablegen, welche einst den Kaseln eignete, vorausgesetzt, dafs nicht auch sie durch einen unbarmherzigen Schnitt verstümmelt wurden. Nur eine Kasel der Sammlung bildet eine Ausnahme; es ist die allerdings nicht erst dem ausgehenden Mittelalter entstammende, höchst interessante sogen. Sixtus-Kasel aus Vreden. Eigenthum der dortigen Stiftskirche, kam sie durch Pfarrer Lorenbeck unter dem für die Pflege der christlichen Kunst begeisterten Bischof Johann Georg nach Münster.

Die Sixtus-Kasel ist eine der sogen. Glockenkaseln im vollen Sinne des Wortes. Ringsum gleich weit bis zum Boden hinabreichend, hat sie allenthalben, vorn, im Rücken und auf den Armen eine Länge von ca. 1,40 *m*. Um den Saum zieht sich ein Besatz, der aus einem mit streifenartigen Mustern versehenen und zu Streifen zerschnittenen rothen Seidenstoff hergestellt ist. Das eigenthümliche Längsmuster desselben ist durch zwei schmale, ca. 2 *cm* von einander entfernte Linien von gelber Farbe gebildet, zwischen denen sich allemal nach einem kleinen Zwischenraum von etwa quadratischer Gestalt langgestreckte, ebenfalls durch gelbe Linien gebildete Rechtecke folgen. Diese Rechtecke selbst sind wieder mit zwei Quadraten und sieben dazwischenliegenden Achtecken ausgefüllt. Die Quadrate sind von grüner Farbe und haben einen rothen quadratischen Kern; die Achtecke sind gelb; ihr gleichfalls achtseitiger rother Kern ist mit einer grünen Raute verziert. Zwischen den Streifen befand sich ein damastartig gewebtes, in die Länge verlaufendes Thiermuster, von welchem der Besatz noch Reste aufweist.

Was den Stoff anlangt, so scheint die Kasel für den oberflächlichen Blick aus einer dünnen, bläulichgrünen, ins rothe schillernden Taffetseide und einem braunen ziemlich groben Futter zu bestehen. Bei genauerm Zusehen entdeckt man indessen, dafs sie sich aus einer vierfachen Zeuglage zusammensetzt. Zwischen Ober- und Innenstoff befinden sich nämlich noch ein zweiter bläulichgrüner ungemusterter Taffetstoff und die Reste eines rothen seidenen Brokatells. Die beiden oberen Lagen sind, wenngleich sehr verschlissen und voller Risse, doch noch vollständig erhalten. Ueber das Muster des zur Zeit nur mehr bruchstücksweise vorhandenen Brokatells läfst sich bei der augenblicklichen Beschaffenheit des Gewandes nichts feststellen. Was von den ohnehin nur noch zu einem sehr geringen Theil sich vorfindenden Ueberbleibseln des Zeuges sichtbar wird, ist zu wenig, um die Zeichnung erkennen zu lassen. Es wäre zu diesem Behufe nöthig, die beiden obersten Stoffe zu entfernen. Um die Halsöffnung zieht sich zwischen der dritten und vierten Stofflage ein breites Pergamentstück, welches auf einen ehe-

maligen Besatz hinweist, wie er uns bei mittelalterlichen Kaseln mehrfach begegnet.

Der braune Innenstoff endlich ist wiederum, wenngleich brüchig und schadhaft, so doch noch in seiner Ganzheit vorhanden. Aus Seide bestehend und von kräftiger, fast grober Struktur hat er die gewöhnliche Taffetbindung, nur setzt sich der Einschufs allemal aus zwei nebeneinander liegenden Fäden zusammen, während die Kette abwechselnd durch einen einfachen und einen doppelten Faden gebildet wird. Dabei sind die Kettenfäden locker und dick, die Einschufsfäden fest und fein.

Besondere Beachtung verdient eine ca. $3^1/_2$ *cm* breite Borte, welche an der Innenseite des braunen Stoffes die Halsöffnung umgibt und sich ähnlich wie an der Willegis-Kasel zu St. Stephan in Mainz etwa eine Spanne lang vom Kopfdurchschlupf über die Mitte des Rückens hinabzieht. Dem Fond von leuchtend rother Seide ist ein Goldmuster von geometrischer Bildung eingewebt. Leider verhindert die mangelhafte Erhaltung des Besatzes in Verbindung mit dem Umstand, dafs der grünlichblaue Taffetstoff nach Innen um den Rand der Halsöffnung umgenäht wurde und in Folge dessen den Besatz verdeckt, eine genaue Feststellung des Musters. In dem kurzen Streifen, der sich den Rücken hinabzieht, bemerkt man neben geometrischen ein Rankenmotiv. Zur Herstellung der Borte sind zwei Ketten, eine obere und eine untere, verwendet worden, die nicht nur nach Einführung des bindenden Einschusses ihre Lage wechselten, sondern sich gleichzeitig umeinander drehten, eine Technik, wodurch die Borte eine ungemeine Festigkeit erhielt. Die Herstellung des Musters ist dadurch bewerkstelligt worden, dafs vor dem Wechsel der beiden Ketten aus der jeweiligen oberen ein Fach gebildet und der Goldfaden in denselben eingeschoben wurde. Dieser Faden setzt sich aus einer seidenen Seele von rother Farbe und einem um dieselbe gewickelten Metallriemchen zusammen.

Dafs die beiden obern Stofflagen mit der ursprünglichen Sixtus-Kasel nichts gemein haben, braucht nach dem Gesagten kaum noch bemerkt zu werden. Sie sind offenbar nur Ueberzüge, die man nacheinander über dem eigentlichen Mefsgewand angebracht hat. Indessen kann nicht einmal der rothe Oberstoff unseres Erachtens den Anspruch erheben, die Sixtus-Kasel darzustellen. Als solche hat vielmehr lediglich der jetzige braune Innenstoff zu gelten, während der Brokatell gleich den beiden Taffetstoffen als spätere Schutzdecke oder als Ueberzug anzusehen ist. Schon das Material besagt, dafs wir es bei ihm nicht mit einem blofsen Futterzeug zu thun haben. Nicht blofs, dafs die Kaseln aus der Frühzeit unseres Jahrtausends sehr gewöhnlich eines Unterfutters entbehrten, jedenfalls geht es nicht recht an, einen so schweren und werthvollen Seidenstoff, wie er uns hier entgegentritt, als blofses Futter zu betrachten. Ganz klar ergibt sich aber aus der Borte, welche sich um den Rand der Halsöffnung herum und theilweise den Rücken hinabzieht, dafs der braunseidene Innenstoff als die eigentliche Sixtus-Kasel zu gelten hat. Wie diese Besätze beweisen, bildete seine jetzige Innenseite ehedem die Aufsenseite, während die jetzige Aufsenseite ursprünglich nach Innen gekehrt war. Weil im Lauf der Zeit gerissen und verschlissen, wird die Kasel gewendet worden und in dem rothseidenen Brokatell gerade so einen Ueberzug erhalten haben, wie dieser ihn später in Gestalt des untersten der beiden Taffetstoffe und letzterer dann in derjenigen der gegenwärtigen obersten Zeuglage bekam.

Wir haben über die Sixtus-Kasel einen beachtenswerthen, wenngleich leider nicht ganz klaren Bericht aus dem Beginn des vorigen Jahrhunderts. Contexta est, so schreibt der Vredener Kanonikus, Scholaster Nünning, bezüglich des Mefsgewandes, haec casula ex fusci coloris holoserico, sed fere attrita, quam purpureus ad digitorum duorum latitudinem circumornat limbus (der Besatz des unteren Randes) est que ad bina latera pannus tam amplus, ut brachia sacerdotis ad manus usque tegat; reliqua horum temporum figura est, nisi quod ad cervicem in dorso capucciolum defluat capiti forte dum convenit, imponendum[1] . . . . Vredensis (casula) holoserica est, rubei coloris.[2])

Die Angaben Nünnings sind in doppelter Beziehung von Belang. Zunächst erhellt aus ihnen, dafs im Anfang des XVIII. Jahrh. die beiden grünlichblauen Oberstoffe sich noch nicht an der Sixtus-Kasel vorfanden. Dieselben stammen also aus dem Laufe des vorigen Jahrhunderts, und zwar dürfte der unterste derselben

[1]) Tenhagen „Der Pfarrkirchenstreit zwischen Stift und Stadt Vreden im XV. Jahrh." (»Zeitschr. für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde« Bd. 49 S. 139).

[2]) Ebenders. „Die Sixtus-Casel" (a. a. O. Bd. 46, S. 210).

die Folge der 1717 in päpstlichem Auftrag erfolgten Revision des Stifts sein. Es heifst nämlich bezüglich der Mefsgewänder in dem darüber aufgestellten Protokoll: Casulae pro festis sollemnioribus sunt numero septem cum illa, in qua Sixtus dicitur celebrasse . . . omnes vero adeo antiquae, ut debeant renovari et reparari.[3])

Was uns dann zweitens in Nünnings Bericht interessirt, ist die Angabe, die Kasel sei mit einer kleinen Kapuze ausgestattet. Ist diese Mittheilung zutreffend, so hätten wir in der Vredener Sixtus-Kasel ein ziemlich vereinzelt dastehendes und sehr seltenes Beispiel für die Anbringung einer Kapuze an einem Mefsgewand. Leider läfst sich die Notiz des Scholasters in Folge des gegenwärtigen Zustandes der Kasel nicht auf ihre Richtigkeit prüfen. Es wäre darum sehr wünschenswerth, dafs man von dem Gewand die beiden grünlichblauen Oberstoffe lostrenne — natürlich nicht, um sie bei Seite zu werfen, — damit eine gründliche Untersuchung des Thatbestandes vorgenommen werden könnte. Wir halten es nicht für ausgeschlossen, dafs Nünning den breiten kapuzenartigen Besatz, mit dem der rothe Oberstoff um die Halsöffnung ausgestattet gewesen sein mufs, für eine wirkliche Kapuze gehalten hat. Angesichts des sehr defekten Zustandes, in dem sich das Mefsgewand zur Zeit des Kanonikus befand, wäre ein solcher Irrthum sehr leicht begreiflich.

Wie es sich aber auch mit der Angabe des Scholasters verhalten mag, jedenfalls ist die Sixtus-Kasel dadurch bemerkenswerth, dafs sich bei ihr an der rechten Seite dem untern Rande zu ein Schlitz zum Durchstecken des rechten Armes befindet. Derartige Kaseln sind selten. Eine Glockenkasel des Klosters Melk hat aufser der Oeffnung für den Kopf noch zwei für die beiden Hände. Die Liturgiker des Mittelalters pflegen die Mefsgewänder ihrer Zeit als undique clausa, una et integra zu bezeichnen. Dafs es sich in unserm Falle nicht um einen zufälligen Rifs oder um eine aufgesprungene Naht handelt, zeigt sowohl die Vernähung der Säume, als auch ein mit kleinen über Eck gestellten gelben und rothen Quadraten gemustertes Börtchen, das sich auf der jetzigen Aussenseite des braunen Innenstoffes nach Art einer Einfassung am Schlitz vorbeizieht. Derselbe findet sich übrigens nicht in den beiden taffetseidenen Ueberzügen. Ob der rothe Oberstoff mit dem Schlitz versehen gewesen sei, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, doch scheint das erwähnte Börtchen dafür zu sprechen.

[3]) Ebenders. „Die Vreden'sche Sixtus-Sage" (a. a. O. Bd. 52, S. 2, Anm. 1).

Die Kasel galt als Reliquie des hl. Papstes und Martyrers Sixtus II. († 258). Man erzählte, es sei der Heilige einstmals in Vreden gewesen und habe daselbst die Frühmesse gelesen. Dann habe er noch an demselben Tage wunderbarerweise zu Rom das Hochamt gesungen. Er habe aber zu Vreden das Mefsgewand, in welchem er dort celebrirt habe, zurückgelassen, und es sei selbiges eben unsere Kasel.

Die Legende begegnet uns schon in einem Aktenstück aus dem Ende des XV. Jahrh., ja bereits in einem Ritual der Vredener Stiftskirche aus dem XIV. Jahrh. Ersteres, eine in Sachen des Pfarrkirchenstreites zwischen Stift und Stadt Vreden angefertigte Zusammenstellung der althergebrachten Rechte, Privilegien und Gewohnheiten des erstern gibt für den Sixtustag an: Am Tage des Papstes und Martyrers Sixtus wird durch den Rektor der Stiftskirche am St. Michaelsaltar in derselben . . . . in einer Kasel die Messe gelesen, welche St. Sixtus daselbst zurückliefs, als er wunderbarerweise an ein und demselben Tage dort die Frühmesse und zu Rom das Hochamt hielt.[4]) Der Libellus rituum ecclesiae manuscriptus catenatus aber bemerkt nach dem handschriftlichen Nachlafs Nünnings († 1753): In die festo Sixti sollemnitas celebrari antiquitus consuevit sequenti modo... pastor virginum ibidem (am St. Michaelsaltare) cantabit missam et induet casulam, quam S. Sixtus papa dimisit hic in Vreden, dum caneret hic suam primam missam et Romae summam missam uno die, quam casulam cum magna reverentia in ecclesia nostra adhuc in memoriam ipsius habemus et rependimus. Finita missa fit benedictio panis et pomorum et fit pistatio panis de nova saligine . . . Quibus finitis presbyter exuet casulam ante altare et volentes veniunt ad osculandam dictam casulam et presbyter imponit casulam capitibus hominum.[5])

[4]) Tenhagen „Der Pfarrkirchenstreit" (a. a. O. Bd. 49, S. 138).

[5]) Ebendort Anm. 1. Die Legende ist gegen Ende des XV. Jahrh. auch im Bilde verewigt worden. Ein Gemälde auf der Sakristeithür der Vredener Stiftskirche, das ehedem dem Flügel des nunmehr verschwundenen Hochalters angehört haben dürfte, stellt Papst Sixtus am Altare dar, wie er die hl. Hostie emporhebt, während ein Engel als Mefsdiener mit der Schelle das Zeichen gibt.

Das Alter und die Entstehungszeit der Legende ist völlig ungewifs. Es ist jedoch beachtenswerth, dafs das Rituale die Feier am Sixtustage als althergebracht bezeichnet. Freilich darf man dem antiquitus in spätmittelalterlichen Angaben keine allzugrofse Bedeutung beilegen, da es darin vielfach nicht mehr als das eine oder andere Menschenalter bedeutet. Immerhin wird man in unserm Fall nicht fehl gehen, wenn man spätestens das XIII. Jahrh. als Entstehungszeit der Legende betrachtet. Es hätte demgemäfs bereits vor dem XIV. Jahrh. unser Mefsgewand als casula S. Sixti gegolten.

Was nun aber das wirkliche Alter der Sixtus-Kasel anlangt — dafs sie Papst Sixtus nicht zugeschrieben werden kann, bedarf kaum der Erwähnung —, so dürfte dieselbe unseres Erachtens wohl nicht über das XI. Jahrh. hinaus zu datiren sein. Die Form, der Stoff und die Farbe des Mefsgewandes lassen die Sache allerdings unbestimmt. In all dieser Hinsicht kann es ebensowohl dem IX. und X., wie dem XII. und selbst XIII. Jahrh. angehören. Indessen bietet einen sehr bemerkenswerthen Anhaltspunkt für die Altersbestimmung der Kasel der die Halsöffnung umsäumende Besatz. Reste einer Borte ganz derselben charakteristischen Art finden sich nämlich an den Ueberbleibseln des Bischof Meinwerk von Paderborn († 1036) zugeschriebenen Mefsgewandes in der Bufsdorfkirche zu Paderborn, sowie an der St. Willegis-Kasel in St. Stephan zu Mainz. Wir werden daher die Sixtus-Kasel wohl in dieselbe Zeit zu setzen haben, wie diejenige Willegis' und Meinwerks.

Die Ueberlieferung, wonach die Mainzer Kasel dem Erzbischof Willegis angehört hat, unterliegt unseres Erachtens keinem Bedenken. Das Mefsgewand Meinwerks soll im Grabe des Bischofs gefunden worden sein, als 1376 dessen Gebeine erhoben wurden. Es wäre demnach aus der ersten Hälfte des XI. Jahrh. Indessen läfst die äufserst vortreffliche Erhaltung des Futterstoffes — der Oberstoff (weifse Seide) und die Besätze sind fast völlig im Lauf der Zeit abhanden gekommen — diese Angabe als wenig zutreffend erscheinen. Es dürfte sogar zweifelhaft sein, ob die Kasel überhaupt Bischof Meinwerk angehört hat. Wenigstens weist das Gabelkreuz, mit dem sie geschmückt ist, eher auf das Ende des XI. oder den Beginn des XII. Jahrh., wie auf den Anfang des XI. als die Entstehungszeit der Kasel hin. Jedenfalls wird man sie nicht über das XI. Jahrh. zurückdatiren können.

Es wird demnach die Vredener Sixtus-Kasel etwa als Erzeugnifs des XI. Jahrh. anzusehen sein. Dafs bei einer solchen Datirung für die Bildung der Legende noch zur Genüge Zeit übrig bleibt, braucht kaum bemerkt zu werden. Wann das Mefsgewand wegen Verschleifs mit dem rothen Oberstoff versehen und zu dem Behufe so gewendet wurde, dafs seine Aufsenseite zur Innenseite wurde, läfst sich besten Falls erst dann näher bestimmen, wenn, was wir nochmals als sehr wünschenswerth bezeichnen möchten, die beiden Aufsendecken entfernt worden sind und die Ueberreste des rothen Zeugs eine genaue Untersuchung auf ihre Musterung hin erfahren haben.

Rom. Joseph Braun S. J.

Bücherschau.

Die Abteikirche von Maursmünster im Unter-Elsafs. Eine Monographie von Felix Wolff, Architekt. Berlin 1898. Kommissionsverlag von Ernst Wasmuth. (Preis 60 Mk.)

Unter den herrlichen elsasser Kirchen nimmt die von Maursmünster eine hervorragende Stelle ein, und die Monographie, die der Verfasser ihr mit Recht widmet, hat namentlich den Zweck, das ganze auf ihren Bau und ihre Baugeschichte bezügliche Material in grofsen tadellosen Abbildungen zusammenzustellen. Sie zeigen auf 19 Tafeln West-, Südfront und Grundrisse, die verschiedenen Schnitte und eine ganze Fülle sehr interessanter romanischer, auch frühgothischer Details, wozu noch eine Tafel mit Steinmetzzeichen kommt, wie eine gute Chromolithographie der merkwürdigen Stiftungsurkunde des unter Abt Richwin 1115 gegründeten Frauenklosters Sindelsberg, welche für die epigraphische Behandlung eines solchen Aktenstückes sehr schätzenswerthe Anhaltspunkte bietet. Die baugeschichtlichen Untersuchungen, welche der Verfasser an diese mit grofser Sorgfalt aufgenommenen Zeichnungen knüpft, haben zu verschiedenen neuen Ergebnissen geführt, die sich namentlich auf den ältesten Westbau beziehen. Unter den Aebten Adelo und Meinhard 1123 bis 1146 ausgeführt (zwischen welche gemäfs der vom Verfasser beigegebenen „vergleichenden Chronik" die kurze Regierungszeit des aus dem Mutterkloster Hirsau, dem Vororte der von Cluny eingeführten Reform gekommenen Abtes Ruthard fiel), läfst sie die älteren und jüngeren Theile, die hier zum ersten Male nachgewiesen werden, mit Sicherheit erkennen. Auch in Bezug auf das in den Jahren 1250 bis 1280 entstandene Langhaus, welches konstruktiv noch romanisch gedacht, in den Details einen grofsen

Reichthum gothischer Formen höchster Vollendung aufweist, fehlt es nicht an neuen Feststellungen, die sich auch auf die Rekonstruktion der Seitenschiffmauern um 1300 beziehen. Leider ist der alte Chor 1769 durch einen Neubau ersetzt worden, dessen gothisirende Formen in dieser Zeit eine grofse Merkwürdigkeit sind.

Durch diese an der Hand guter Aufnahmen vorgenommene Analyse erscheint das vor 20 Jahren restaurirte Bauwerk in neuem Lichte, und vielleicht sind mit Hülfe derselben in Bezug auf den Ursprung einzelner Bautheile und Formen, namentlich der zwischen die beiden Thürme gelegten Vorhalle, wie der romanischen Fenstereinfassungen und Kapitäle noch weitere Resultate zu erwarten. Schnütgen.

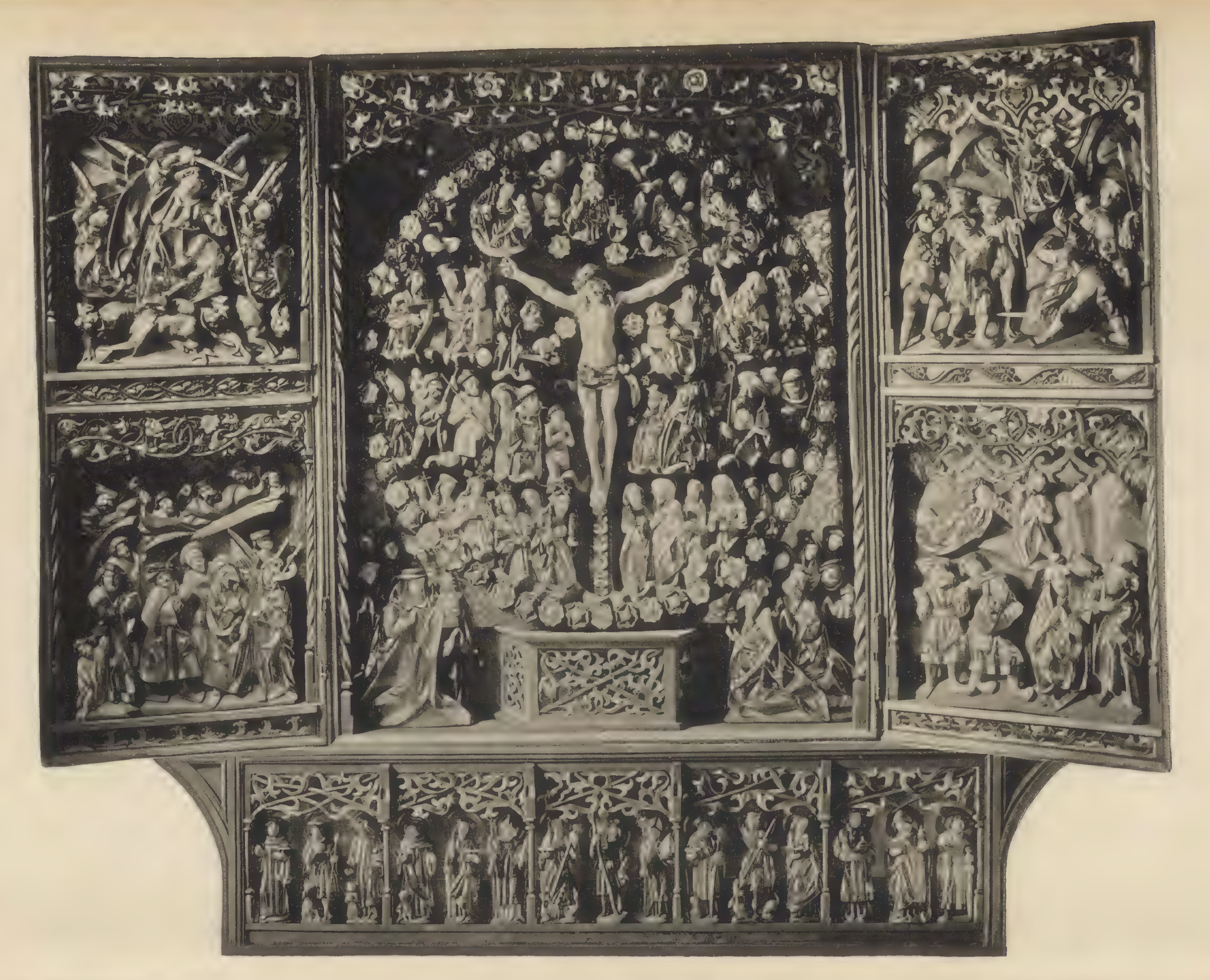
Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, Architekt, mit geschichtlicher Einleitung von Arthur Weese, Privatdozent an der Universität München. 60 Tafeln in Lichtdruck. München 1898. Verlag von L. Werner. (Preis 60 Mk.)

Der mit zwei Chören und Krypten, mit vier sie flankirenden schlanken Thürmen ausgestattete Kaiserdom darf zu den bedeutendsten Anlagen der an erhabenen Bauwerken so überreichen Uebergangszeit in Deutschland gezählt werden, und die Einheitlichkeit, mit der sie durchgeführt und erhalten ist, verleiht ihr noch einen besonderen Werth. Obwohl von Kaiser Heinrich gegründet, ist er von dem thatendurstigen, glanzliebenden Bischof Ekbert 1203—1237 derart umgebaut worden, dafs er im Wesentlichen als das Werk dieses einen Mannes erscheint. Wenn es trotz dieser kurzen Bauzeit an der gröfsten Mannigfaltigkeit der Formen nicht fehlt, so hat das seinen Grund vorwiegend in dem ungestümen Drang dieser Periode, in der die spätromanischen Formen von den gothischen gewaltsam verdrängt wurden. Gerade in dieser Hinsicht gibt es kein lehrreicheres Denkmal als den Bamberger Dom, zumal an ihm die Plastik mit der Architektur wetteifert, und die älteren mit den neueren Formen nirgendwo zu einer so glänzenden und charakteristischen Zusammenstellung sich vereinigt finden. — Es ist daher ein grofses Verdienst, von dem, wenigstens in Bezug auf die Bedeutung seines plastischen Schmuckes, erst in der neuesten Zeit gewürdigten Bauwerke neue photographische Aufnahmen besorgt zu haben, die in Bezug auf Auswahl und Ausführung nichts zu wünschen übrig lassen. Aufleger bietet auf 60 Grofsfoliotafeln vortrefflich beleuchtete scharfe Aufnahmen von den verschiedenen Seiten, Chören, Thürmen, und widmet den einzelnen Pforten, zu deren Ausstattung das Bildwerk zumeist gehört, ganze Reihen von Darstellungen, bei denen die hervorragenden Figuren mit Recht durch gröfsere Detailaufnahmen ausgezeichnet werden und so kostbare Beiträge liefern für die allmählig heranreifende Geschichte der deutschen Plastik. Nacheinander erscheinen die Adamspforte, die Gnadenpforte, die „Goldene Pforte", der Georgenchor mit seinen architektonischen und ornamentalen Details, wie mit seiner merkwürdigen figuralen Ausstattung, endlich der Peterschor mit seinem prächtigen Gestühl, also unter Verzicht auf das vielgerühmte Riemenschneidersche Grabmal der Heiligen Heinrich und Kunigunde, welches freilich an innerem Gehalt hinter den Erzeugnissen des XIII. Jahrh. weit zurücksteht und dessen Abbildung daher die einheitliche Wirkung des ganzen Werkes immerhin beeinträchtigt haben würde. — Dieses erhält durch den geschichtlichen Kommentar, welchen Weese ihm in Form einer mit verschiedenen, namentlich für Vergleichungszwecke wichtigen Textillustrationen versehenen Einleitung beigegeben hat, einen besonderen Werth. Bestimmt gehalten und flott geschrieben informirt sie über die Entstehungsgeschichte des Domes, über die Einflüsse, die seine bauliche Gestaltung bestimmt haben, wie besonders über die Eigenart der figürlichen Ausstattung, in welcher der Verfasser zwischen den älteren Arbeiten von dem „Meister des Georgenchores" unterscheidet, mit denen er auch noch den Portalschmuck der Gnadenpforte und zum Theil der „Goldenen Pforte" in Verbindung bringt, und zwischen der jüngeren Gruppe, die zumeist in der Adamspforte und im Inneren der Kirche vertreten ist. Diese nur um einige Jahrzehnte jüngere Gruppe ist von jener trotzdem wesentlich verschieden, und wenn der Verfasser ihre Vorbilder in Reims sucht, so wird ihm darin beigepflichtet werden müssen, wie es an Analogien der älteren Erzeugnisse mit den Bildwerken der burgundischen Schulen nicht fehlt. Mit den achtziger Jahren des XIII. Jahrh. hatte die Ausstattung grofsen Stils ihren Abschlufs gefunden, denn das zierliche Chorgestühl bezeichnet nur eine kleine Nachblüthe. G.

Plastisch-anatomischer Handatlas für Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht von Dr. Franz Schider, Maler und Lehrer in Basel. 100 Tafeln und Text. Leipzig 1898. Verlag von Seemann & Co. (Preis 10 Mk.)

Ein recht nützliches Werk, weil es in knapper Zusammenstellung, aber vortrefflicher Ausführung an zeichnerischem Material und erklärendem Text Alles bringt, was geeignet ist, dem Künstler auf dem Gebiete der Anatomie die nothwendigen Kenntnisse zu vermitteln. An der Hand von 100 zum Theil zweifarbig behandelten Tafeln bietet der Verfasser zuerst die Knochen-, dann die Muskellehre, zuletzt die Proportionen des menschlichen Körpers und entnimmt seine Vorlagen theils der Natur, theils den Kunstwerken, wie aus der Antike, so aus der späteren Zeit. Die Zeichnungen, wie ihre Erklärungen, sowohl die beigeschriebenen, wie die textlich angeschlossenen sind sehr verständlich, und auch der Rücksicht, mit der die Abbildungen ausgewählt und die Beschreibungen formulirt sind, darf ein gutes Zeugnifs ausgestellt werden. Mögen auch die kirchlichen Künstler auf dieses Hülfsmittel nicht verzichten, welches sie in den Stand setzt, bei ihren stilistischen Gebilden die für die Weiterentwicklung der mittelalterlichen Plastik und Malerei unentbehrliche Rücksicht auf die Anatomie zu nehmen, von der Ueberzeugung geleitet, dafs diese Berücksichtigung mit jedem Stil vereinbar ist, auch mit dem gothischen, seinen fein empfundenen Bewegungs- und anmuthsvollen Gewandungsverhältnissen. B.





Der Hauptaltar zu Witting.

Abhandlungen.

Der Hauptaltar zu Wilting.





Abhandlungen.

Der Hauptaltar zu Witting.

Mit Lichtdruck (Tafel II).



ine Meile südlich von Ripen, hart an der jetzigen Grenze, sind die Sitze einer kleinen Gemeinde, die zu der Kirche von Witting gehört. Der Bau aus rheinischem Tuff, um das Jahr 1200 aufgeführt, liegt abgesondert auf sanfter Anhöhe. Er enthält, neben anderen anziehenden Gegenständen, einen Altar, der in mehrfacher Hinsicht der Betrachtung werth ist. Da er nirgends veröffentlicht ist, und sich bei der vollständigen Abgeschiedenheit des Ortes der Beachtung und Besichtigung fast ganz entzieht, so dürfte eine Wiedergabe im Bilde willkommen sein. Der Altar ist im Schreine hoch 2,10 und breit 1,60 *m.* Eine Beschreibung findet man in den »Schlesw.-Holst. Baudenkmälern« I, S. 427.

In Bezug auf den dargestellten Gegenstand steht das Werk unter denen der Herzogthümer ganz allein. Es enthält keine Einzelstatuen noch Einzelgruppen aufser in der Staffel, und die Reliefs in den Flügeln gehören einem Gebiete an, von dem sich Darstellungen überhaupt sehr selten finden. Dabei ist die Behandlung des Figürlichen, zumal da, wo sich der Künstler an Gegenstände wagte, für die es ihm ganz an Vorbildern fehlte, vielfach theils ungeschickt, theils lässig. Er hatte sich die Aufgabe gestellt, rein geistige Vorgänge zur Anschauung zu bringen, und darüber vernachlässigte er die körperliche Durchbildung und Ausgestaltung zum Theile in ungewöhnlicher Weise. Aber gerade jener geistige Inhalt des Werkes ist bedeutend.

Es bedarf für den Betrachter nicht der Bemerkung, dafs wir es mit einem Werke des spätesten Mittelalters zu thun haben. Die Kunst der Plastik hatte ihre Höhe erklommen; nach unerhörten Leistungen kam die Zeit, da man die künstlerische Durchbildung des Körperlichen als Nebensache ansehen und sich der Mittel der Plastik spielend für einen neuen Zweck bedienen mochte. Der äufsere Anlafs zur Stiftung des Werkes dürfte daran zu erkennen sein, dafs in der Staffel zu den Nothhelfern der hl. Leonhard — ein sonst hierlandes nicht nachweisbarer Heiliger — hinzugefügt ist. Er steht jetzt an erster Stelle. In künstlerischer Hinsicht stellen diese leicht bewegten Gestalten den Höhepunkt des Ganzen dar. Die Figuren, von schönen Verhältnissen, sind trefflich durchgebildet. Als eigenartig ist zu beachten, dafs St. Blasius (der 10.) ein wildes Thier neben sich hat; St. Pantaleon (der 16.) Schwert und Arzneikräuter trägt. Die beiden Bischöfe an der sechsten und vorletzten Stelle haben ihre Attribute, als Blasius und Achatius, an Stelle von längst verschwundenen erst durch die neueste Restauration erhalten.

Der Schrein mit den Flügeln soll uns Gottes Weltregierung durch seine Boten, die Engel, und die Vollendung der göttlichen Heilsthat vor Augen führen.

So erblicken wir in den Flügeln zuerst den Sieg der himmlischen Schaaren über die Mächte der Hölle. Dann die Führung des Volkes Gottes durch das Rothe Meer, trockenen Fufses. Im Hintergrunde kämpfen Rofs und Mannen mit den Wellen. Weiter erscheint den hilfsbedürftigen Streitern des Herrn ein Engel aus den Bergen (vergl. 2. Macc. 11, 6. 8 und 15, 23). Endlich: der Herr erscheint segnend, von Engeln geleitet (denn es waren ihrer vordem hier zwei vorhanden), seiner Mutter, ihren Tod verkündigend [1]).

[1]) Es darf nicht verschwiegen werden, dafs das Kunstwerk, gerade darin seine Schwäche offenbarend, auch andere Deutungen zuläfst. Eine andere wäre die, dafs rechts oben als Antitypus des Sieges St. Michaels der Sieg Jesu über Tod und Hölle, die Auferstehung, und unten sein Durchgang zu den Höhen des Himmels, die Himmelfahrt, dargestellt sein sollte. Unzweifelhaft hat sich dann der Künstler, bei seiner Absicht, Gottes Engel in ihren Thaten zu schildern, in der Behandlung der Auferstehung und der Himmelfahrt höchst seltsam und mifsverständlich ausgedrückt. Es ist aber zuzugestehen, dafs auch die oben vorgezogene Deutung keineswegs auf der Hand liegt, und dafs es deshalb mit Freuden zu begrüfsen wäre, wenn es dem verehrten Herrn Herausgeber dieser Zeitschrift oder einem seiner Mitarbeiter möglich wäre und gefallen wollte, andere, und hoffentlich

Es war dem Künstler nicht möglich, den Herrn nach den Worten der goldenen Legende darzustellen, wie er Marien den Heimgang ankündigt, „begleitet von den Chören der Engel, der Versammlung der Patriarchen, der Schaar der Martyrer, dem Heere der Bekenner, und der Jungfrauen." Aber den Gekreuzigten selbst, zu den Himmeln erhöht über die anbetende Welt, und umgeben von jenen Schaaren, eingeschlossen von einem Rosenkranz, der mit den am Kreuzesstamme angebrachten Rosen zusammen soviel Blüthen zählt, als Mariä Lebensjahre waren, zeigt die Mitte des Ganzen. Die besondere Umschliefsung der eigentlichen Darstellung und ihre Erhebung auf ein prächtig geschmücktes Postament, unterhalb dessen die Vertreter der Welt anbeten, während der Kranz oben von zwei palmenschwingenden Engeln umschwebt ist, hebt sie augenscheinlich noch absichtlich aus dem Reiche des Sinnlichen heraus, läfst uns fühlen, dafs hier für die Anschauung zusammengedrängt ist, was die Himmel nicht fassen. Die Vierzahl der Rosen um das Haupt Christi dürfte das Weltall bedeuten sollen.

Die Zahl der Engel (von denen zwei ungeflügelte die Krone über dem Haupte Gottes halten) ist zehn — plenitudo sapientiae. Dafs eine Taube ausgefallen sei, ist nicht ausgeschlossen aber nicht wahrscheinlich. Neben Gott Vater erblicken wir die Jungfrau mit dem Kinde als Himmelskönigin. — Unter dem Kreuze folgen Patriarchen und Propheten (David, Elias, Moses, Abraham, Johannes der T.), Apostel und Evangelisten (Petrus, Johannes, Philippus? Paulus, Markus); Märtyrer aus verschiedenen Ständen, anscheinend absichtlich sämmtlich aus der Zahl der Vierzehn gewählt, wobei aber der Künstler recht geflissentlich die Figuren originell gestaltet (Bischof, Christophorus, Georg, Margaretha, Cyriacus mit einer Besessenen vor sich), Kirchenlehrer und Bekenner (Hieronymus, Gregorius, Mamertus? Wendelin? Eduard? Bernhard?), Jungfrauen, Wittwen aus der Sippe Mariä. — Die Auflösung wird hier dadurch erschwert, dafs sich der Künstler nicht auf die in diesen Gegenden allgemeiner bekannten Heiligen beschränkt hat. In den unten knienden Figuren bietet er rein typische Gestalten: Papst, Kardinal, Bischof, Weltgeistlichen, Mönch, Nonne — Kaiser, König, Edelmann, Edelfrau, Bürger, Bürgerfrau. — Die Anbetung durch diese Vertreter der Stände findet sich im Schleswigischen auch auf dem kleinen Marien-Altar zu Aventoft; doch ist hier die Schnitzarbeit weit besser. Die Figuren, deren einige verloren sind, knieen dort zu Füfsen der auf dem halben Monde stehenden Maria. Ein Rosenkranz ist vielleicht zu Grunde gegangen. Siehe »Schlesw.-Holst. Baudenkmäler« II, 640 mit Abb. der Anbetenden, III. 88. 210.

wahrscheinlichere Erklärungen zu geben. Erschwert wird die Aufgabe leider dadurch noch, dafs die Bilder der Aufsenseiten der Flügel verschwunden sind. Es war schon vor der letzten Restauration nichts mehr davon zu sehen. Ob aufserdem noch Aufsenflügel vorhanden waren, die dann nur Gemälde gezeigt haben können, steht dahin. Es ist eher wahrscheinlich als nicht, obwohl, nach eingezogener Nachricht, jetzt keinerlei Spur der Scharniere zu finden und auch früher nicht beobachtet worden ist.

[Eine zusammenfassende Behandlung der Rosenkranz-Altäre, welche in Aussicht genommen ist, bietet vielleicht Gelegenheit zu einem solchen Versuche.] D. H.

Während die Reliefs der Flügel, in denen der Künstler wohl auf sich selbst angewiesen war, nicht das mindeste Lob verdienen, vielmehr in ihren kurzen, plumpen Figuren, den klumpig gearbeiteten Händen und Füfsen, der ungewöhnlich grob- und grofsfaltigen Gewandung einen Tiefstand gothischer Skulptur des XVI. Jahrh. bezeichnen, finden sich in der Mitte viele feine anmuthige Züge, durchgebildete Gestalten, und besonders trefflich behandelte Gesichter. Mehrere Hände an dem Werke anzunehmen, liegt daher nahe; doch wird das Ganze aus derselben Werkstatt stammen. Das Ornament ist durchaus gleichartig; es zeugt von vollendeter Beherrschung der Formen und freier Verfügung darüber, ist aber weder fein noch reich noch kühn. Im Zwischenfries des südlichen Flügels athmet nichts mehr vom Geiste der Gothik; man könnte ihn auch in der Frührenaissance finden.

Der Altar war 1678 oder 1682 neu angemalt;[2]) doch waren die alten Farben geschont. Im Jahre 1894 ist er in der weitbekannten Schnitzschule Heinr. Sauermanns zu Flensburg nach der ursprünglichen Färbung und Vergoldung neu hergestellt worden; auch die Grundirung ist damals erneuert, anscheinend etwas

[2]) Vermuthlich damals hat man auch die hohe Staffel untergesetzt, auf der das Ganze jetzt steht. Ihre glatte Vorderfläche ist recht hübsch mit Blumen bemalt und trägt den Spruch: „*Pasce Pastor gregem.*"

stark. Der Altar macht jetzt, wieder in der Kirche aufgestellt, einen trefflichen, im Ganzen ohne Zweifel bis auf den Umstand, dafs die Farben nicht glatt genug sind, dem ursprünglichen ziemlich gleichen[3]) Eindruck. Es ist Aussicht, dafs in Bälde auch der kleine Altar mit gothischen Bildern und das Triumphkreuz, das noch an richtiger Stelle auf seinem Balken im Chorbogen prangt, hergestellt werde.

Ein gütiges Schicksal hat uns diese Werke bis jetzt erhalten und vor den Händen bilderstürmender Eiferer, dumpfer Barbaren und selbstbewufster Neuerer bewahrt. Im XVII. Jahrh. einer wohlgemeinten Herstellung unterzogen, erhielt der kleine Altar die bezeichnende Inschrift: *sancti venerandi non adorandi.* Gleichviel, ob der Pfarrherr damit die Uebereinstimmung mit dem Geiste, der die Werke geschaffen hatte, oder einen Gegensatz ausdrücken wollte, diese Gesinnung hat es verhindert, dafs man an die frommen Werke der Vorzeit Hand legte. Und welche Gefahren wiederum von dem Unverständnifs drohen konnten, dafür ist bezeichnend der Umstand, dafs ein späterer Pastor loci, unseres erleuchteten Jahrhunderts, in seiner Beschreibung des Altarblattes, wo er auch einige Deutungen angibt, Gott Vater für Herodes, die Kaiser- und Papstgruppe für Gruppen der Apostel hält.

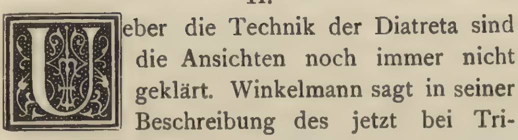
Schleswig. Richard Haupt.

[3]) Allerdings ist die etwas aufdringliche Damaszirung der Hintergründe ungewöhnlich und von unwahrscheinlicher Echtheit. Früher war von ihr nichts zu sehen, und auch betreffs der Staffelfiguren findet sich (1884) ausdrücklich angemerkt, sie hätten keine Heiligenscheine. Die Rückwände sind übrigens nach der Mittheilung des Herrn Herstellers, sämmtlich neu, ebenso wie manche Körpertheile, Attribute und andere Stücke an Figuren und Ornamenten.

Vasa diatreta.

(Mit Abbildung.)

II.



Ueber die Technik der Diatreta sind die Ansichten noch immer nicht geklärt. Winkelmann sagt in seiner Beschreibung des jetzt bei Trivulzio befindlichen Bechers: „Zuverlässig sind weder die Buchstaben, noch das Netzwerk auf irgend eine Weise angelöthet, sondern das Ganze ist mit dem Rade aus einer Masse Glas auf die Weise gearbeitet, wie bei den Cameen geschieht. Die Spur des Rades gewahrt man deutlich.“ Winkelmann, und mit ihm Andere, nahm also an, dafs der farblose Glaskörper farbig überfangen und aus der oberen Schichte das Netzwerk und die Buchstaben durchbrochen und unterarbeitet wurden, wobei nur einzelne verbindende Stege in dem Zwischenraume stehen blieben. An der Richtigkeit dieser Erklärung begannen Schultz und de Rossi zu zweifeln. Jener meint, dafs das Netz in einer Metallform gegossen, nachträglich abgeschliffen, ciselirt und mit kleinen Stiften an den Kern angelöthet worden sei. De Rossi unterscheidet zwei Arten von Diatreta, echte, thatsächlich nach der von Winkelmann angegebenen Methode durchgeführte, und sogen. Pseudodiatreta, bei welchen das Netz selbständig geformt und nachträglich angefügt sei. Er hält sowohl den Becher bei Trivulzio, wie alle anderen Netzgläser für Pseudodiatreta, für Arbeiten des III. und IV. Jahrh. und für Nachbildungen der echten aus Neros Zeit, von welchen wir leider keines mehr besäfsen. Marchese d'Adda, Schweighäuser, Fröhner sind ähnlicher Ansicht. Letzterer wartet noch mit einer besonderen Erklärung über die Bildung des Netzwerkes seiner „gelötheten Gläser“ (verres soudés) auf. Er meint, dafs die Ringe, aus welchen es zusammengesetzt ist, einzeln geformt und aneinander gelöthet seien. Den Zweiflern gegenüber ist K. Friedrich nach wiederholter genauer Untersuchung des Münchener Diatretums wieder zu der Winkelmann'schen Erklärung zurückgekehrt. Er hat sich überzeugt, dafs Netz und Inschrift bei diesem mit Punzen und Schleifrad hergestellt sind, indem der Diatretarius zuerst in die dicke Glaswand Löcher bohrte, diese allmählich ausweitete, unterschnitt und mit dem Schleifrade die Arbeit vollendete. Auch ein anderer technischer Fachmann, der Wiener Glasindustrielle Lobmeyr, ist — wohl durch die Untersuchung des Wiener Netzbechers — zu der Ueberzeugung gekommen, dafs es mittels Bohrers und Rades hergestellt ist. Er sagt: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs die Diatreta geschliffen und eine jener fabelhaften Geduldarbeiten sind

wie solche vielleicht nur noch in China vorkommen, in der übrigen Welt aber ohne Sklavenarbeit überhaupt nicht zu leisten sind, ja nach der heutigen Entwickelung der Verhältnisse geradezu eine sträfliche Thorheit wären. Solche Diatreta werden nach meiner Ueberzeugung hier nimmermehr gemacht werden." Lobmeyr hat Recht, wenn er die Diatreta eine fabelhafte Geduldarbeit nennt, aber Unrecht, wenn er sie Sklaven zuweist, denn Glasmacher und Glasschleifer waren freie Handwerker und seit dem Edicte Constantins von 337 sogar den Künstlern gleich gestellt und von Abgaben befreit. Auch seine Prophezeihung, dafs sie hier nimmermehr gemacht würden, ist nicht eingetroffen. — K. Friedrich mufste seine Erklärung noch einmal gegen Alexander Schmidt vertheidigen. Diesem erschienen zwei Methoden leichter und wahrscheinlicher. Nach der ersten sollte das Netz aus dicken Glasfäden unmittelbar auf den Becher aufgelegt und dann unterarbeitet und zugeschliffen worden sein. Nach der zweiten, schon von Schweighäuser bei Besprechung des Strafsburger Diatretums ausgesprochenen Ansicht, sollten die Stege aus dem Glase wie die Stacheln an den sogen. Stachelbechern ausgezogen und dann auf sie das Netz aus dicken Fäden aufgesetzt worden sein. Jenes ist unmöglich, schon deshalb, weil der Zwischenraum von Netz und Kern zu grofs ist, dieses, weil ausgezogene Stacheln selbst in dickem Glase auf der Rückseite eine leichte Einsenkung erzeugen, die aber bei den Netzgläsern fehlt. Im Uebrigen würde es wohl sehr schwer fallen und durchaus keine Erleichterung der Arbeit bedeuten, dicke runde Fäden von allen Seiten mit dem Rade so zu bearbeiten, dafs sie flach und kantig werden, namentlich die rosetten- und schleifenartigen Bünde herzustellen.

Die gegen Winkelmanns Erklärung gerichtete Kritik setzte im Grunde immer nur bei dem Punkte ein, dafs es geradezu unmenschlich, ein neronischer Barbarismus sei, Diatreta aus dem Vollen herzustellen. Aber nachdem Friedrich seine Ansicht über die Herstellung des Münchener Diatretums nochmals ausführlich begründet und die Glasschleifer zu einer Nachbildung aufgefordert hatte, gelang es einer bayrischen Glashütte in Zwiesel, den praktischen Beweis für die Richtigkeit seiner und Winkelmanns Erklärung zu liefern. Die Wandung wurde mit Stiften vorgebohrt und die Höhlungen dann mit dem Rade ausgearbeitet. So wurden mehrere Stücke erzeugt, deren jedes etwa halbjährige Arbeit kostete und auf der Nürnberger Ausstellung von 1884 für 600 Mk. verkauft wurde. Die Nachbildung war also ohne unmenschliche Mühe und in verhältnifsmäfsig kurzer Zeit gelungen. Vielleicht wäre der kaufmännische Erfolg ein besserer gewesen, wenn die Glashütte ein wirkliches Künstlerhonorar gefordert hätte, anstatt sich mit einem Preise zu begnügen, der gegen Tiffany'sche und Salviatische Glasschliffe ein recht niedriger zu nennen ist.

Mir selbst ist es durch das freundliche Entgegenkommen der Professoren v. Christ, Loeschcke und R. v. Schneider möglich geworden, einige Diatreta genauer zu untersuchen. Was Friedrich über die Herstellung des Münchener Stückes mittheilt, unterschreibe ich Wort für Wort, es gilt auch vollkommen für das Exemplar aus Daruvar im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum. Beide sind aus einem Stücke mit Bohrer und Rad ausgearbeitet. Das Netz kann unmöglich aus Fäden gearbeitet oder aus einzelnen Ringen zusammengelöthet sein, denn es ist vollkommen flach, auch an jenen Stellen, welche die Bünde andeuten, d. h. dort, wo Fäden oder Ringe zusammengestofsen wären. Es hätten sich gerade dort rundliche Verdickungen gebildet, welche auch bei der sorgfältigsten nachträglichen Abschleifung als leichte Erhebungen hervortreten würden. Die äufsere Wandung des Kernes zeigt deutlich die Spuren des Schleifrades, die Form der verbindenden Stege ist entschieden durch Schliff hervorgerufen, sie sind kantig und setzen gegen das Netz wie gegen den Kern hin scharf ab. Beim „Anlöthen" würde sich ein kleiner Wulst gebildet haben. Wollte man dennoch annehmen, dafs Löthung vorliegt, deren Spuren nachträglich auf das peinlichste bis in die kleinsten und verborgensten Ecken und Winkel hinein mit Schleifrad und Grabstichel entfernt worden sind, so wäre nicht einzusehen, worin dann eigentlich die Erleichterung der Arbeit läge. Uebrigens bestehen bei beiden Diatreten Netz, Stege und Kern aus derselben Glasmasse.

Von gröfstem Interesse ist das Studium des kleinen Glasfragmentes im Oesterreichischen Museum in Wien, dessen Kenntnifs ich Custos Folnesics verdanke. Es zeigt in seiner vereinfachten Form deutlich die Bearbeitung über-

fangenen Glases. Die flachen Bügel, welche es anstatt des Netzwerkes schmücken, stehen weit genug auseinander, um auch eine genaue Prüfung ihrer Rückseite und der Stege zu gestatten. Darnach ist der Ueberfang durchbrochen und sowohl von diesem auf der Rückseite, wie von dem inneren Glaskerne auf der Aufsenseite eine Schichte von je 2 *mm* abgeschliffen. Die verbindenden Stege bestehen zur Hälfte aus der kobaltblauen Masse des Ueberfanges, zur anderen Hälfte aus der farblosen des Gefäfses. Es kann daher keine Rede davon sein, dafs sie nachträglich angelöthet wären. Für die Entscheidung der Frage, ob auch die anderen Diatreta aus Ueberfangglas, das bei Trivulzio und der verlorene Strafsburger Becher echte Diatreta sind, wäre es von grofser Bedeutung, zu wissen, ob die verbindenden Stege gleichfalls zweifarbig sind. In diesem Falle wäre die Winkelmann'sche Diagnose ohne Weiteres bestätigt. Immerhin könnten die Stege, wenn sie auch nur eine Farbe haben, aus dem Vollen herausgeschliffen sein, sei es aus dem Ueberfange oder aus dem Kerne.

Meine Untersuchung des grofsen Bruchstückes des Hohensülzer Diatretums im Provinzialmuseum zu Bonn ergab Folgendes: Das innere Gefäfs ist für sich gearbeitet und zwar geblasen, und vom Schleifrade vollkommen unberührt. Es ist gleichmäfsig dick, farblos, jedoch irisirt und im Bruche leicht grünlich. Das umgebende Netzwerk hingegen besteht aus feinem Krystallglase, ist gleichfalls irisirt, jedoch im Bruche gelblich trübe. Seine Rundung folgt nicht genau der des Kernes, sondern ist am oberen Rande näher angeschlossen, als unten. Wären beide aus e i n e m Stücke geschnitten, so hätte der Künstler, wie an dem Wiener und Münchener Exemplare, die Entfernungen gleich gehalten. Der Kern ist nicht tief genug in das Netz eingesetzt worden. Die verbindenden Stege haben runden Querschnitt und sind an beiden Enden leicht verdickt; einzelne an dem Kern anhaftende Stege sind zu kurz gerathen, sie sind nicht etwa abgebrochen, sondern haben eine rundliche Spitze, welche offenbar das Netzwerk gar nicht berührt hat. Daneben gibt es aber auch scharfkantig abgebrochene Stege, die ursprünglich bis an das Netz reichten. Fast alle zeigen nur nachträgliche, wenn auch nicht durchgehende Ueberarbeitung mit dem Schleifrade. Das Netz ist ganz mit dem Rade aus einer Krystallschale von gröfserem Umfange als der Kern geschliffen, flach und scharfkantig, mit sorgfältig ciselirten Bünden. Das Ganze ist in der Art hergestellt, dafs auf den inneren geblasenen Kern in regelmäfsigen Abständen Spitzen aufgesetzt wurden, wie an Stachelbechern, worauf man ihn in die bereits fertige, durchbrochene Krystallschale einfügte.

Dieselbe Technik scheint mir bei der Situla von S. Marco angewendet zu sein. Ich mufste mich freilich damit begnügen, sie in der Vitrine zu studiren, aber wiederholte Beobachtungen bei guter Beleuchtung lassen kaum einen Zweifel darüber, dafs auch hier das Netz für sich aufgesetzt ist. Es ist weniger sorgfältig gearbeitet, als bei anderen Diatreten, hat auch Maschen anderer Form, gröfsere im Sechseck und dazwischen kleinere in Gestalt über Eck gestellter Quadrate. Es wurde in erhitztem Zustande auf die Stege des Kernes aufgedrückt und zwar am oberen Rande ziemlich dicht, so dafs die Stege daselbst theilweise auf ein Minimum zusammengeprefst erscheinen. — Von dem Pester Diatretum theilt mir J. Hampel mit, dafs die Inschrift zweifellos aus einem Stücke mit dem Kerne gearbeitet sei.

Wir haben darnach unter den antiken Netzgläsern, die man als Diatreta bezeichnet, drei Arten zu unterscheiden: Erstens solche, welche aus einer homogenen, mittels Bohrers und Schleifrades bearbeiteten Krystallwand bestehen, dann solche, welche auf dieselbe Art aus Ueberfangglas hergestellt sind und drittens Diatreta, bei welchen das Netz für sich geschliffen und mittels Stegen um ein kleineres Gefäfs befestigt ist. Es ist wohl kein Zufall, dafs die beiden gröfsten erhaltenen Exemplare solche Pseudodiatreta sind. In der That ist es eine Erleichterung der Arbeit, wenn der Künstler nur ein verhältnifsmäfsig dünnes Glas zu durchbrechen hat und es bequem von allen Seiten bearbeiten kann, ehe er es den Stegen anfügt. Immerhin ist auch diese Leistung bewundernswerth und peinlich genug.

Die früher erwähnte Theorie von A. Schmidt und Schweighäuser über die Bildung der Diatreta aus Rundfäden mit nachträglicher Bearbeitung durch Schliff, ebenso die Fröhners über die Zusammensetzung des Netzwerkes aus einzelnen Ringen, sind zwar unhaltbar, schon deshalb, weil beide den Prozefs nur noch komplizirter gestalten würden, aber sie sind nicht völlig

aus der Luft gegriffen. Netzwerk aus aufgelegten Rundfäden findet sich ja häufig an mittelrheinischen antiken Gläsern des III. und vom Anfang des IV. Jahrh., ebenso aufgelegte, mit einem kleinen Knopfe verbundene Ringe; an den sogen. Kettenhenkeln ist es sogar à jour angebracht. Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, dafs man es auch zu gröfseren oder kleineren korbartigen Bildungen verwendet haben wird. Im Antiquarium zu München sah ich ein kleines, angeblich aus Pompei stammendes Glasgefäfs, dessen Fufs à jour mit einem Netzwerke aus schwarzen Glasfäden umgeben war. Diese Fäden sind aber niemals mit dem Schleifrade überarbeitet, sondern rund gezogen und so nebeneinander gelegt, dafs sich Berg und Thal berühren. Häufiger sind jedenfalls spätere Arbeiten dieser Art, wie z. B. der aus der Sammlung Disch in Köln zu Basilewsky übergegangene Cantharus. Er ist ein Kelch aus farblosem Krystallglas, auf schlankem Fufse, geschmückt mit Amoretten und Blumenranken in aufgelegtem Blattgold. Die Kuppa ist von einem Fadennetze von gedrückt kugeliger Form umkleidet, welches nicht mit Stegen, sondern nur an den Rändern anhaftet. Die Fäden bestehen aus dickem rundgezogenem Krystallglase, ebenso die beiden derben Henkel. Obwohl schon E. aus'm Weerth den antiken Ursprung dieses Gefäfses, allerdings aus unzureichenden Gründen, bezweifelte, wird es noch immer in den meisten Listen antiker Diatreten mitgezählt. Gegen antike Arbeit spricht nicht sowohl der Mangel einer durchsichtigen Ueberfangschichte über der Vergoldung, denn diese fehlt auch andern römischen Goldgläsern, als vielmehr die Zeichnung des Bildes, die Form des Fufses und der Henkel. Vielleicht gelingt es mir, der Ansicht aus'm Weerths mehr Geltung zu verschaffen, wenn ich den Namen der Fabrik nenne, aus welcher das Glas hervorgegangen ist. — Es ist die berühmte Firma Briati in Venedig. Sie hat im XVIII. Jahrh. mehrere derartige Netzgläser hergestellt, von welchen einige im Museo vetrario in Murano zu sehen sind, in der Form und Technik vollkommen dem Dischschen Glase gleich, nur ohne Goldbild. Das angeblich in Pompei gefundene Fadennetzglas des Münchener Antiquariums dürfte eine Arbeit des IV. Jahrh. sein, also einer Zeit entstammen, welche viel mit dicken farbigen Glasfäden operirte. Das Korbmotiv, welches sich an ihm zeigt, ist sehr dauerhaft. Ob es sich an fränkischen Arbeiten findet, ist mir nicht bekannt, am Niederrhein taucht es jedoch im späten Mittelalter häufig auf. Das Netzwerk, aus dicken, schmutzig braunen oder grünen Fäden gebildet, legt sich um den Hals und Fufs der Gefäfse, an den Rändern haftend und oft von platten gerieften Bändern begleitet. Ein Glas dieser Art befindet sich in der Thewalt'schen Sammlung, mehrere Fragmente wurden 1897 am Domhofe in Köln gefunden, andere in Aachen. Das Netzglas im Suermondtmuseum, das aus'm Weerth als antik veröffentlichte, gehört derselben Klasse niederrheinischer Arbeiten an und stammt aus dem XVI. Jahrh. Schon das Material mufs selbst bei kleinen Bruchstücken einen Irrthum ausschliefsen. Die venezianischen Nachbildungen zeigen freilich feines farbloses Krystallglas. (Schlufs folgt.)

Die moderne Kunst und die Gothik.



Wenn die »Zeitschrift für christliche Kunst« durch ihre Zwecke und die Interessen ihres Leserkreises auch im Allgemeinen dazu geführt wird, ihren Aufsätzen einen rückwärtsblickenden Charakter zu geben, so hat sie doch in vielen Fällen bewiesen, dafs sie auch den Fragen der Gegenwart nicht fremd gegenübersteht. Ist doch auch die Kunst, die der Kirche dient, nichts weniger als fertig und abgeschlossen, und die Pietät gegen das Altehrwürdige schliefst sicher nicht das Interesse für das „Moderne" aus, sollte sich selbst dies Interesse nur als Kritik bethätigen.

So werden auch die Leser dieser Zeitschrift nicht unberührt geblieben sein von dem Drängen nach neuer Formgestaltung, die sich in den dekorativen Künsten nicht ohne Geräusch geltend macht. Darin unterscheidet sich dieses Drängen nach Neuem von früheren Stilwandlungen. Wie uns die Kunstgeschichte lehrt, haben sich neue Stil- und Formgedanken fast immer lange Zeit als kaum bemerkte Unterströmungen unter der Oberfläche der herrschenden Anschauungen bewegt, bis sie bei besonderem Anlafs, meist durch einen grofsen Monumentalbau, an die Oberfläche gehoben wurden.

Anders die neuen Erscheinungen unserer Tage: selbst dem aufmerksamen Beobachter kaum in ihren Anfängen bemerkbar, sind sie plötzlich, man möchte sagen mit jugendlichem Ungestüm vor die Oeffentlichkeit hingetreten, unterstützt durch eine Phalanx von schön ausgestatteten, augenscheinlich gut fundirten Zeitschriften, deren Entstehen fast gleichzeitig in das letzte Quartal des Jahres 1897 fällt. Bruckmann's »Dekorative Kunst«, Koch's »Deutsche Kunst und Dekoration« — »Kunst und Kunsthandwerk«, vom österreichischen Museum herausgegeben, das ebenfalls in Wien erscheinende »Ver sacrum«, die Pariser »Art et Décoration« bekannten sich einhellig als Vorkämpfer eines neuen Kunstideals in den dekorativen Künsten, das bis dahin einzig in der englischen Zeitschrift »The Studio« Vertretung gefunden hatte.

Es tritt hierbei die merkwürdige Erscheinung zu Tage, dafs die litterarische Propaganda der praktischen Einführung vorangeht. Denn selbst die begeistertsten Anhänger der neuen Richtung werden kaum behaupten, dafs das, was in letzterer thatsächlich geschaffen worden ist, mit dem Siegeszug Schritt hält, den dieselbe in der Phantasie ihrer Wortführer durch die Werkstätten unseres Kunstgewerbes angetreten hätte. Was uns in den Ausstellungen von München, Dresden, Berlin an „modernen" Werken der Möbel- und Metallkunst, theilweise selbst der Keramik geboten worden ist, geht noch nicht über die Grenze tastender Versuche, einzelner geistreicher Künstlereinfälle hinaus. Einzig auf dem Gebiete der Flächendekoration, in Tapeten, Stoffen, Stickereien, Glasgemälden etc. zeigt sich der Ansatz einer neuen Ornamentik, die sich in bewufsten Gegensatz zu allem bisher bekannten stellt.

Zu Allem? Das wäre gegenüber den bisherigen Gesetzen der Kunstgeschichte ein so unerhörter Vorgang in der Entwickelung der Kunstformen, dafs es sich wohl vorher einer genaueren Prüfung verlohnt, ehe man sich dazu versteht, eine solche Anomalie anzunehmen. Irgendwo in der Vergangenheit werden sich wohl die Keime finden, aus welchen die Neuerer — bewufst oder unbewufst — das Ornament der modernen Kunst entwickelt haben.

Wenn sich in uns nun die Ueberzeugung befestigt hat, dafs die Frühgothik dieser Ausgangspunkt ist, so sind wir hierfür natürlich den Beweis schuldig. Nehmen wir aber einen Augenblick an, dieser Beweis wäre erbracht, so könnte mit Recht die Frage aufgeworfen werden: wie kommt es dann, dafs die moderne Dekorationskunst uns in so vieler Beziehung als etwas durchaus Neues anmuthet — dafs sie sich nicht von selbst Jedem als Weiterbildung der Formensprache des XIII. Jahrh. ankündigt? Hierauf ist zunächst zu erwidern, dafs im Publikum — wir sprechen natürlich nur von demjenigen, welches sich überhaupt für Kunstfragen interessirt — und selbst bei vielen ausübenden Künstlern die Kenntnifs der Frühgothik auf überaus schwachen Füfsen steht. Wohl wird von den Eklektizisten unserer Tage auch in „Gothik' gearbeitet, ebenso, wenn auch nicht ganz so häufig wie in Barock und Rokoko. Aber sehen wir die Hefte unserer Fachschriften aus dem letzten Jahrzehnt durch: im besten Falle besteht das, was man in dieser Richtung findet, in wörtlichen Anlehnungen an die frische und konstruktive „Tiroler Gothik", sehr oft aber in Versuchen, mit Beiwerk der Spätgothik des XV. u. XVI. Jahrh., dem äufserlichen, noch dazu mifsverstandenen mit Diensten, Fialen, Mafswerk und Kreuzblumen das moderne Mobiliar auszuputzen — Versuche, die mit den Entwürfen des guten alten Heideloff eine bedenkliche Aehnlichkeit besitzen. Einzig die kirchliche Kunst hat zu einem strengeren Studium der eigentlichen Bildungsgesetze des gothischen Stils in seiner schöpferischen Periode geführt.

Dann mufs aber auch zur Ehre der Neuerer ausgesprochen werden, dafs der Einflufs, den nach unserer Ueberzeugung die Formen- und Bildungsgesetze der Frühgothik auf ihr Schaffen gewonnen haben, keineswegs ein äufserlicher ist, der sich jedem Auge sofort verräth. Vielmehr stellt sich — was des Weiteren noch auszuführen bleibt — bei den besten Meistern der neuen Richtung diese Einwirkung als eine Art Kongenialität, als ein selbständiges Weiterbilden der tiefer erfafsten Grundgedanken des gothischen Stiles dar, dessen Werth nur dadurch erhöht wird, dafs es dem Künstler selbst nicht zum Bewufstsein gekommen ist. Wir glauben nämlich, dafs die Führer der neuen Richtung vielleicht am wenigsten mit uns einverstanden sind, wenn wir sie als Wiedererwecker des gothischen Kunstempfindens ansprechen.

Dafs sie es aber sind, dafür ist unschwer der Beweis beizubringen. Sehen wir uns zunächst die Entstehung der neuen Richtung an;

sie weist uns nach England. Hier wurde zuerst, vor mehr als dreifsig Jahren, mit der das ganze europäische Kunstgewerbe beherrschenden Richtung gebrochen, die auf dem Boden der antikisirenden Stile erwachsen war. Die diesen Bruch vollführten, waren Architekten und andere Künstler der gothischen Schule, Welby Pugin an der Spitze. Wenn diese Vertreter der Praxis, unterstützt durch begeisterte Männer der Feder, wie John Ruskin, ihr Schaffen auf den Ueberlieferungen des Mittelalters aufbauten, so waren diese Versuche schon darum des Erfolges bei ihren Landsleuten sicher, weil sie an nationale Ueberlieferungen unmittelbar anknüpfen konnten. Denn England war eigentlich das einzige Land, in welchem die gothische Tradition ununterbrochen fortgelebt hatte, wo auch das XVII. und XVIII. Jahrh. noch gothische Schlösser und Kirchen hatte entstehen sehen.

Suchen wir aufserhalb Englands weiter nach den „Ahnen" der modernsten Richtung, so ist in Frankreich Viollet-le-Duc zu nennen. In seinen Schriften, deren schöne Prosa auch heute noch weit mehr, als geschieht, gelesen zu werden verdient, begegnen wir fast auf jeder Seite den ästhetischen Grundsätzen und Anschauungen, die auch für die Neuerer von heute vielfach die Grundlage ihres Schaffens bilden: besonders in seinen »Entretiens« aber auch im »Dictionnaire raisonné de l'Architecture« in den Artikeln „construction", „flore", „sculpture", „peinture", „goût". Ja, wer die Publikation der von ihm und Lassus geleiteten Ausmalung der Kapellen von Notre-Dame durchblättert, wird Motiven des Flächenornamentes begegnen, die von Eckmann, Christiansen oder Lefler komponirt sein könnten.

Aber wir wollen nicht zuviel Gewicht auf diese Vorläufer legen, auch der Thatsache keine zu schwerwiegende Bedeutung beimessen, dafs einzelne Meister des modernen Stils, wie Melchior Lechter, Lefler u. A. nachweisbar über den Weg der mittelalterlichen Kunst zu ihrem Standpunkte gelangt sind: das Hauptelement für unsere Behauptung liegt in der Kritik der Formen, die wir als charakteristisch für die neue Schule kennen lernen.

Der hervorstechendste Zug der modernen Ornamentik ist das energische Zurückweisen des gesammten, aus der antiken Kunst herübergenommenen Pflanzenwerks, des Akanthus, der Palmetten etc. und das frische Hineingreifen in die reiche Welt der Blumen und Blätter, die in Feld, Wald und Garten uns heute sozusagen in die Hand wachsen. Genau die gleiche Erscheinung vollzog sich um das Jahr 1200. Lassen wir Viollet hierüber das Wort: „Die Laienkünstler, welche um diese Zeit die Klosterschulen ablösten, begnügten sich nicht damit, in der Konstruktion, den Profilen mit der antiken Ueberlieferung zu brechen, wie sie im romanischen Stil fortgelebt hatte. Auch wenn es sich um das Ornament handelt, wollen sie nicht mehr die alten Kapitäle und die romanischen Friese studiren: sie gehen in die Wälder, auf's Feld; sie suchen unter den Kräutern die kleinsten Pflänzchen aus; sie studiren ihre Keimblätter, Knospen, Blumen und Früchte, und nur aus den Motiven dieser bescheidenen Flora schaffen sie eine unendliche Mannigfaltigkeit von Ornamenten von einer Gröfse des Stils einer Geschlossenheit der Zeichnung, welche die besten Beispiele der romanischen Skulptur weit hinter sich lassen. Warum sollten Künstler von feiner Beobachtung, der Einförmigkeit der romanischen Kunst überdrüssig, sich nicht verliebt haben in diese bescheidene Pflanzenwelt der Felder? Warum sollten sie, als sie eine Kunst suchten und diese verborgenen Schätze entdeckten, nicht freudig ihr »Heureka« gerufen haben!"

Ist es nicht auffallend, wie diese „Entdeckung der Natur" sich wieder vor unsern Augen vollzieht? Aber nicht nur die gleiche Wahl der Motive, auch die gleiche Art der Verwendung derselben, wie im XIII. Jahrh. erleben wir am Ende des neunzehnten. Bei aller Freiheit, ja Willkürlichkeit in der Formgebung folgen unsere Modernen einem strengen Gesetz, dem des reinen Flächenornamentes, wo es sich darum handelt, eine Fläche zu verzieren, sei es also in der Typographie, im Bucheinband, der Wandmalerei, der Wirkerei und dem Druck von Dekorationsstoffen wie im Glasgemälde. Wenn es oft ausgesprochen worden ist, dafs der „neue Stil" seine schönsten Erfolge in der eigenartigen Verzierungskunst auf den genannten Gebieten zählt, so verdankt er dieselben vorwiegend diesem gesunden, von der gothischen Kunst übernommenen Grundsatz, keine Körperlichkeit vorzutäuschen, wo das Material, die gewirkte Fläche, das Glasfenster, eine solche ausschliefst. Damit geht die ausgedehnte Anwendung des Konturs, ebenfalls ein Erbe der Gothik, Hand in Hand,

Auf's vollkommenste sehen wir diese Grundsätze bei der neuesten Behandlungsart der Glasfenster gewahrt wie sie aufser den Engländern und Amerikanern auch z. B. Christiansen betreibt. Es ist die durch wunderbare neue Glasflüsse unterstützte reine Mosaikkunst, neben der die Malerei mit Schlagloth und Silbergelb, das Dekorationsprinzip der Renaissanceglasmalerei, in die bescheidensten Grenzen zurückgedrängt wird. Von diesem Gesichtspunkt aus wird es nicht so absurd erscheinen, trotz der himmelweiten Verschiedenheit der Zeichnung, zwischen den nach Christiansen's Kartons ausgeführten Fenstern von Engelbrecht und den Glasmosaikteppichen der Kathedrale von Chartres einen verwandtschaftlichen Zusammenhang festzustellen. Und das Gleiche wie von den Glasfenstern läfst sich von den gewirkten Wandteppichen der Scherrebecker Schule, von den Munch'schen Entwürfen für Wirkerei, dasselbe von den nach Eckmann's Zeichnungen ausgeführten Thonmosaiken auf Gypsgrund behaupten. Durch alle diese gesundesten Hervorbringungen der modernen Kunst geht als gemeinsamer Zug das Hervorheben der festen Schranken, welche der Werkstoff und seine Bearbeitung der künstlerischen Darstellung setzt, also eine „Stilisirung" mit Rücksicht auf das Material. Und diese ist bekanntlich eins der eisernen Gesetze der frühgothischen Formenwelt; weder die Spätgothik noch die Renaissance noch auch das Rokoko kannten diese Beschränkung, ihnen war die virtuose Ueberwindung des Materials höchstes Kunstgesetz.

Ist diese bis jetzt bezeichnete Verwandtschaft wohl nicht Jedem auf den ersten Blick überzeugend nachzuweisen, so mufs in den Einzelformen des Neueren auch den flüchtigen Beobachter manches geradezu frühgothische Ornament überraschen. Von der Bevorzugung einheimischer Blumen und Kräuter sprachen wir bereits; die grofse Rolle, welche der stilisirte Baum in der englischen Wanddekoration spielt, weist auf die dem frühen Mittelalter mafsgebenden persischen und sasanidischen Stoffe hin. Allerdings mufs zugegeben werden, dafs es besonders England, und zwar aus den oben angeführten Gründen ist, bei dem wir dies ausgesprochene Zurückgreifen auf die gothische Flachornamentik, diese Stilisirung im Sinne der frühen Heraldik finden. Geringere Anklänge an die genannte Quelle wird man in den neuen Ornamentformen gewisser festländischer Künstler bemerken. Hier hat sich eine Stilnuance herausgebildet, für die einer unserer Altmeister des Kunstgewerbes die nicht üble Bezeichnung „Tentakularstil" gefunden hat. Den Fangarmen und Tastfäden mancher niederer Thiere der Wasserwelt gleichen diese unbestimmt langgezogenen, nervös zitternden Linienornamente, die in einer vielfachen Repetition ein weiteres Charakteristikum haben. Hier wäre nun ein absolut Neues, von keiner historischen Erinnerung beeinflufstes, und gewifs gibt es auch Leute, die finden, dafs dies nicht sein einziger Vorzug ist.

Schwieriger, als beim Ornament der Fläche, sind die Beziehungen zwischen der neuen Kunst und der Frühgothik in den Erzeugnissen der tektonischen Gewerbe nachzuweisen. Aber auch hier offenbart sich dem genaueren Beobachter manches Verwandte, besonders wenn wir die Arbeiten einiger belgischen Künstler der radikalsten Richtung, zunächst ausscheiden. Wir gestehen gern, dafs es uns noch nicht gelungen ist, in die Bildungsgesetze der Möbel, Thüren, Einrahmungen etc. eines van den Velden einzudringen. In den weniger willkürlich gezeichneten Holzarbeiten, wie wir sie auf den Ausstellungen dieser Jahre und in den Heften der oben genannten Zeitschriften antrafen, den Erfindungen der v. Berlepsch, Michael, Bertsch in München, Schwindrazheim in Hamburg, Billing in Karlsruhe, des Schotten Makintosh, des Holländers Cachet, der Belgier Sorel und Serrurier-Bovy begegnen uns Motive, die unzweifelhaft auf das Fundamentalgesetz der Gothik zurückzuführen sind, die Form des Möbels aus der Konstruktion zu entwickeln. Allerdings häufig aus einer „ästhetischen Konstruktion", wie Herr v. Poellnitz diese sich nicht nothwendig ergebenden, sondern ästhetisch aufgesuchten Konstruktionsmotive zutreffend bezeichnet. Streben, Versteifungshölzer, Konsolen. Stützen, die bei schweren Holzarbeiten, im Zimmerwerk und bei grofsen Thorflügeln etc. konstruktiv nothwendig sind, werden in etwas spielender Weise auf die leichten Formen des Mobilars übertragen. Hierdurch erhalten diese Möbel oft, wenn auch ihren Erfindern wohl meist unbewufst, eine auffallende Aehnlichkeit mit den Holzarbeiten der Gothiker der 50er und 60er Jahre, eines Ungewitter, Statz, Viollet, Schmidt und Oppler. Auch der reichliche dekorative

Gebrauch, den Berlepsch, Pankok, Obrist u. A. von den die Möbelthüren überziehenden Metallbeschlägen machen, ist ein ausgesprochen gothisches Motiv. In gleicher Richtung bewegen sich dann die Versuche in schmiedeeisernem Hausgeräth von Eckmann, von Berlepsch, Wilhelm und Lind, Grofs, Ringer und Wenig, wenn auch hierbei die Betonung der Konstruktion als Formenmotiv selbstverständlicher ist; aber auch die Zusammenfügung durch Nieten und Bänder mufs hier in echt gothischem Sinne der Zierwirkung dienen.

Wir müssen es uns versagen, in der Auffindung solcher verwandtschaftlichen Züge weiter zu gehen, zumal die Darlegung derselben ohne Illustrationsmaterial nicht ganz leicht ist. Eins aber müssen wir zum Schlusse betonen: Wenn wir für die häufig interessanten und fesselnden Erscheinungen der neuesten dekorativen Kunst im frühen Mittelalter nach Anregungen und Vorbildern suchten, so lag uns dabei nichts ferner, als die ersteren damit herabzusetzen, sie etwa als Plagiate vergangener Kunstgedanken bezeichnen zu wollen. Im Gegentheil kam es uns darauf an, auf einen Vorgang in unserem modernen Kunstleben aufmerksam zu machen, für den in der Kunstgeschichte nicht eben viele Beispiele aufzufinden sein dürften: das Wiederaufleben eines früheren Stiles in seinen tiefsten, treibenden Gedanken, ohne wörtliche Anlehnung an die Formensprache desselben. Als die Italiener des XV. Jahrh., die französischen Künstler am Ende des achtzehnten in den Formenschatz der Antike zurückgriffen, geschah es mit der bewufsten Absicht antik-römisch zu denken, zu bauen und zu meifseln. Wie weit sie von ihrem Ziele entfernt blieben, hat die Kunstgeschichte längst festgestellt, indem sie die „Renaissance", den „Neoklassizismus" als selbständige Stilperiode klassifizirt. Die Modernen wollen sicher nicht gothisch sein, und sind es ihrem innersten Wesen nach!

Frankfurt a. M. F. Luthmer.

Flandrische Figurenstickerei der frühesten Renaissance.

Mit Abbildung.



Die hier photographisch abgebildete Standfigur, welche sich in der auserlesenen Kunstsammlung des Herrn Chevalier Meyer van den Bergh zu Antwerpen befindet, zählt zu den besten Stickereien der an glänzenden Erzeugnissen der Nadelmalerei so reichen flandrischen Schulen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Sie stellt die hl. Maria Magdalena vor, deren Kostüm diese Zeit mit besonderer Sorgfalt zu behandeln pflegte, und hat die ganz ungewöhnliche Höhe von $58^1/_2$ *cm*, so dafs sie also für ein kirchliches Parament nicht bestimmt gewesen sein kann, vielleicht zur Ausstattung eines Antependiums gedient hat. Sie ist ganz in Platt- und Lasurstich, also in den vornehmsten Nadeltechniken ausgeführt und trotz ihrer Gröfse bis in die kleinsten Einzelheiten mit aller Sorgfalt behandelt. Der grünliche und grüngelbliche Rasen, auf dem sie steht, ist mit Blumen verziert, die im Ueberfangstich eingesetzt sind; das Untergewand ist aus ganz feinen, einzeln aufgehefteten Goldfäden gebildet, und die Ueberfangstiche variiren vom helleren Roth bis zum tiefen Braun für die Konturen. Für den in breiter malerischer Drapirung herabfallenden bezw. aufgenommenen Mantel ist ausschliefslich der Plattstich verwendet und die gelblichrothe Färbung mit den tiefrothen Schatten verleiht ihm eine herrliche Wirkung. Eine breite, aus Goldkordel, Lasur- und Rundbogenfries gebildete Borte säumt ringsum den Mantel ein, gegen den das stellenweise hervortretende bläuliche Futter wirkungsvoll kontrastirt. Das oben an der Schleife, unten an der Quaste kenntliche Cingulum hat grünlichen Ton und aus den Aermelspitzen quillt das weifse Hemd hervor. Das weifse Mieder ist durch ein Goldbörtchen abgeschlossen, das zarte, ausdrucksvolle Gesicht durch die reiche wulstartige Mütze eingerahmt, deren Goldlasuren röthlich abgetönt sind und deren breite Zipfel den malerischen Effekt noch steigern. Die fein bewegte rechte Hand hält zierlich den Deckel des von der linken Hand kräftig gefafsten, ebenfalls ganz lasurmäfsig behandelten, mit Palmetten verzierten Salbgefäfses. Der etwas gedrungenen, vornehm gehaltenen Figur scheint eine Zeichnung von Quintin Massys bezw. einem seiner Schüler zu Grunde zu liegen, welche ganz den Erfordernissen der Nadelmalerei angepafst ist. Schnütgen.



Nachrichten über rheinische Glasmalerei des XVI Jahrh., insbesondere über die Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven, ein spätes Werk monumentaler Glasmalerei in den Rheinlanden.

Mit Abbildung.

I.



ls beste Denkmäler spätgothischer, bezw. der Renaissance angehöriger Glasmalerei monumentalen Charakters beliebt man allenthalben in Fachbüchern die Nordfenster des Kölner Doms zu bezeichnen, wobei man zuweilen als deren Verfertiger die Glasmaler Lewe von Kaysserswerde sowie die beiden Hermann Pentelynk,[1]) Vater und Sohn genannt findet. Erst neuerdings hat man wieder der Muthmafsung Ausdruck gegeben, dafs die Visirungen zu den drei grofsen Fenstern ihre Entstehung dem Meister der heiligen Sippe verdanken, während man dem Meister von St. Severin, welcher aufserdem das Glasgemälde in der gleichnamigen Kirche und die Bernhardusdarstellungen des Altenberger Kreuzganges entworfen haben soll, die Zeichnung zu dem Halbfenster zuschreiben zu dürfen glaubt.[2]) Nur vereinzelt, jedoch nicht etwa in den die Glasmalerei behandelnden Werken, kennt man die prächtigen Fenstermalereien im nördlichen Querschiff, in der Sakristei und in der Bibliothek des Doms oder diejenigen in den anderen Kölner Kirchen, in St. Severin, St. Maria im Kapitol, St. Georg, St. Maria in Lyskirchen, in der ehemaligen Antoniterkirche, in St. Peter und in St. Pantaleon.[3]) Das Gleiche gilt von den in jüngster Zeit beträchtlich vermehrten Schätzen des Kunstgewerbemuseums, — hier seit kurzem auch das Fenster der Rathskapelle —, und von einigen Privatsammlungen. Noch weniger bekannt waren die späten Glasgemälde in St. Victor zu Xanten.[4]) Andere deutsche Arbeiten jener Zeitperiode, z. B. die Fenster des Chorumganges und des Hochchores zu Freiburg i. Br., weitere zu Nürnberg, München, Metz und anderwärts werden wohl in Monographien und Inventarwerken erwähnt. Häufiger wurden infolge der kürzlich vorgenommenen, öffentlichen Versteigerung die Glasgemälde der gräflich Douglas'schen Sammlung genannt.[5]) Aus der nämlichen Veranlassung hatten die zahlreichen Tafeln der freiherrl. von Zwierlein'schen Glasmalereien eine weite Berühmtheit erlangt.[6])

Es ist hier nicht der Raum für einen geschichtlich-statistischen Abrifs der deutschen Glasmalerkunst des XVI. Jahrh. Blofs einige weniger bekannte Denkmäler rheinischer Herkunft mögen flüchtig hervorgehoben werden. Manche wurden bisheran gelegentlich oder vorübergehend berührt, andere sind gänzlich unbekannt geblieben, so das dreitheilige Fenster im Südschiff der Kirche zu Lipp bei Bedburg, eine Kreuzigungsgruppe, darunter Adam, der Erzengel Michael und Eva, in der Ergänzung nicht durchweg einwandfrei. Das Vorherrschen des „Weifs" erinnert lebhaft an das Mittelchorfenster zu Ehrenstein, hinter welchem Lipp aber zeichnerisch weit zurückstehen mufs. Reste in dem benachbarten Angelsdorf eine sitzende Heilige, St. Katharina, — St. Agatha ist neuere Zuthat der letzten Jahrzehnte —, ferner die Obertheile zweier Standfiguren, wären immerhin werth gewesen, nach sachverständiger Instandsetzung der Kirche erhalten zu bleiben. Im nahe gelegenen Berrendorf ein Allianzwappen nebst mehrfach ergänzten Donatorenbildern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Im mittleren

[1]) »Köln. Künstler in alter und neuer Zeit.« Joh. Jakob Merlo. Herausgeg. v. Ed. Firmenich-Richartz (1895) S. 489, 659.

[2]) »Zeitschrift für christl. Kunst« (1892) V. Nr 5. L. Scheibler »Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen«.

[3]) Vgl. hierüber Scheibler a. a. O.

[4]) »Zeitschrift für christl. Kunst« (1892) V. S. 17 u. f. Clemen »Die Kunstdenkm. der Rheinprovinz« I, 3, S, 123 u. f.

[5]) Detzel »Die Glasgemäldesamml. des Grafen Douglas im Schlofs Langenstein b. Stockach. S. A. aus dem 26. Heft der Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und s. Umgebung. — Katalog der gräfl. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schlofs L. Köln (1897). — Prof. Mone »Diözesan-Archiv von Schwaben«. (1897) Nr. 4, 5, 6. — Detzel »Archiv für christl. Kunst« (1898) Nr. 6 u. f.

[6]) »Die freiherrl. von Zwierlein'sche Sammlung von gebrannten Glasfenstern u. s. w. (Köln 1887) — Vgl. F. W. E. Roth »Die freiherrl. von Zwierlein'sche Sammlung von Glasm. zu Geisenheim«, Bonner Jahrbücher, Heft XCVI und XCVII S. 293 u. f. — Ein Theil heute in der Kirche zu Oppenheim. Vgl. Oidtmann »Geschichte der Glasmalerei« S. 152. — Andere Tafeln im Besitz der Baronin von Liebig zu Gondorf.

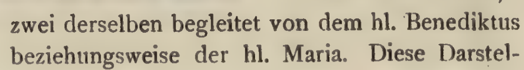
Chorfenster der Kirche zu Bottenbroich eine Darstellung des jüngsten Gerichts; darunter Doppelwappen und Donatorenbildnisse, mäfsige Arbeit aus dem Jahre 1533 (vgl. Clemen Kreis, Bergheim S. 50). Andere Bruchstücke in der Pfarrkirche zu Stommeln, Papst Gregor mit Donator, Maria mit dem Kinde und Wappen der Stadt Köln. Ueber die unlängst erwähnten, alten Glasgemälde zu Mündt im Jülicher Lande, welche Begebenheiten aus dem Leben des hl. Irmund darstellen sollen, war weiter nichts in Erfahrung zu bringen, als dafs sie nicht bestehen.



Eine bemerkenswerthe Tafel der Altenberger Kreuzgangfenster befindet sich in Erkelenz[7]) im Besitze des Herrn Vohl, Mariä Mantelschaft darstellend. In der Sakristei der Abteikirche zu M.-Gladbach sind einige Ueberbleibsel von Glasgemälden des XVI. Jahrh. untergebracht, u. a. das Abendmahl, Christus am Oelberg, ferner kleine Scheiben, grau in Grau und Silbergelb. Aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts haben sich einige Felder in der Franziskanessenklosterkirche zu Aldekerk erhalten, Donatorenbildnisse mit architektonischem Beiwerk, gegenüber die Gestalt des hl. Sebastianus.

In der alten Kaiserstadt Aachen ist nur wenig in unsere Zeit hinübergerettet worden, in einem Mafswerk der St. Michaelskapelle am Münster das Bild Gott Vaters nebst Wappen und Engelchen. Die Pfarrkirche zu Linnich bewahrt aufser einem etwas älteren, vortrefflichen St. Werner im Mafswerke eines Chorfensters in der Sakristei zwei kleine Bilder, eine Kreuzigungsgruppe, die nach derselben Unterlage gemalten Figuren der hl. Maria und des hl. Johannes, von einer zweiten Gruppe herrührend, und einen in der Zeichnung plumpen St. Paulus, alles in warmem Grisailton gehalten; ursprünglich nicht hierher gehörige Reste zweier prächtiger Bordürenmuster umschliefsen die Bilder.

In dem sechstheiligen Hauptchorfenster der Kirche zu Ruppichteroth sind zwei Theile der Mafswerkfüllung und vier Langbahnen alt, in jenen Gott Vater und der hl. Geist, in den Langfeldern als Hauptbilder die hl. Maria mit Kind, St. Severin mit Kirche, ein Christus am Kreuze, endlich die hl. Margaretha, laut Beischrift bei dem vor der Muttergottes knieenden Geistlichen aus 1506. In den unteren Feldern Donatorenbildnisse,



zwei derselben begleitet von dem hl. Benediktus beziehungsweise der hl. Maria. Diese Darstel-

[7]) Vgl. Oidtmann a. a. O. S. 218 Anm. 2.

lungen will man mit einer Lokalsage in Verbindung bringen. Im nördlichen Kreuzschiff ein St. Christophorus, im südlichen eine Kreuzigungsgruppe. Im mittleren, dreitheiligen Chorfenster zu Boedingen bei Hennef steht über dem Hochaltar eine Kreuzigung (»Zeitschr. f. christl. Kunst« Bd. I Sp. 302) darunter ein bärtiger Heiliger mit dem knieenden Donator, rechts die hl. Elisabeth, zwischen den Standfiguren in grofsem Mafsstab das Kölner Stiftswappen. Den Heiligen hält man für den seligen Hermann Joseph. Die Gruppe, die oberen Theile der Figuren und das Wappen sind alt. Das Fenster ist ein Geschenk des 1508 verstorbenen Erzbischofs Hermann, welcher bekanntlich das Dreikönigenfenster im Nordschiff des Kölner Doms stiftete. Die Kirche zu Lindlar bewahrt in vier Fenstern treffliche Werke der Spätgothik, eine Kreuzigungsgruppe, in den unteren drei Gefachen die Legende des hl. Eligius, gegenüber die Kreuzabnahme, darunter in kleinen Grüppchen die Frauen am Grabe, die Grablegung und Christus erscheint der Magdalena. In zwei Schifffenstern kleine Heiligengestalten, einzelne vortrefflich, eine kleine Kreuztragung, über drei Felder vertheilt eine Anbetung der hl. Dreikönige, aufserdem Wappen und Donatoren. Drei Heiligengestalten im Landhaus Schaafhausen zu Honnef, die hl. Anna selbdritt, St. Petrus und St. Paulus sind älteren Ursprungs, dagegen dürften zwei kleine Bilder, St. Petrus und die hl. Madonna darstellend, zu Peterslahr in diese Periode gehören. Die bedeutend jüngeren Schifffenster von Ehrenstein, in mannigfacher Hinsicht, technisch und inhaltlich merkwürdig, sind einer eingehenden Veröffentlichung vorbehalten.

Die drei östlichen Chorfenster der Stiftskirche zu Kyllburg in der Eifel wurden von Kugler kurz beschrieben. Dieselben, 1533 und 1534 angefertigt, enthalten in abwechslungsreicher Renaissancearchitektur die Geburt, die Kreuzigung und die Grablegung, darunter Standfiguren und Donatoren, in den Mafswerken die Verkündigung, die hl. Dreifaltigkeit und die Auferstehung; die ergänzten Stücke sind theilweise gut erkennbar. Es bleiben in der dortigen Gegend ferner zu nennen etwas ältere Reste einer Dreikönigengruppe in der Rübenachkapelle zu Burg Eltz, vier Figuren zu Münster bei Bingen, eine Kreuzigung in St. Mathias zu Trier, unbedeutende Reste in der Pfarrkirche zu Nürburg, vereinzelte Figuren und Gruppen der Sammlung der Baronin von Liebig zu Gondorf, einiges auf den Burgen Rheinstein, vielleicht auch auf Rheineck und Stolzenfels, endlich ein Glasgemälde zu Hatzenport, über dessen Entstehung unklare Nachrichten in Umlauf sind. Die Glasmalerei eines Schifffensters soll als genaue Nachbildung eines Gemäldes von Johann von Achen hergestellt sein, das dieser nach seiner heute in der Antoniterkirche zu Köln befindlichen Kreuzigung für den Kurfürsten von Trier gemalt haben soll. Diese Kopie, welche angeblich dem Glasmaler als Unterlage diente, gelangte, nach derselben Quelle, 1841 aus der Kerp'schen Sammlung in das Wallraf-Richartz-Museum. Als Entstehungszeit wird die Amtsperiode des Pfarrers Ludwig Sevenich angegeben, 1560—1574, eine Zeitbestimmung, welche sich nur schlecht mit dem Wirken Johanns von Achen in Einklang bringen läfst. In Wirklichkeit sind der Zeichnung, vor allem jedoch der glasmalerischen Technik nach die Tafeln um beiläufig 70—80 Jahre älter, also etwa in den Schlufs des XV. Jahrh. zu verweisen. Seltsam ist Anlage der Kreuzigungsgruppe. Jedes Feld ist in architektonischer, Anordnung von weifsem Rankenwerk umrahmt; links stützt Johannes die hinsinkende Maria, rechts Christus am Kreuz und Magdalena. Engelchen fangen in Kelchen das Blut auf. Im Mafswerk Christuskopf und Engel. Andere halten Johan van Nuifs zu Köln für den Künstler. Die Anordnung der Figuren erinnert auffallend an die Kreuzigung vom Meister des Marienlebens (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 72; Abb. Merlo a. a. O. Taf. 37, Knackfufs S. 468).

Gleichaltrig mit den Glasfenstern zu Kyllburg sind einige Denkmäler im Ruhrthal. Zwei unbedeutende Bruchstücke aus dem Anfang des Jahrhunderts, ein Veronikabild und ein Lamm Gottes, Grisail mit Silbergelb, wurden aus dem Mafswerk der Kirche zu Lendersdorf bei Düren in ein Sakristeifenster übertragen.

Einen werthvollen Schatz bergen zwei dreitheilige Chorfenster der St. Marienkirche zu Düren; links eine figurenreiche Darstellung der Pietà, unterhalb derselben St. Christophorus und die Stifterbildnisse, Herzog Johann der Friedfertige von Jülich-Cleve-Berg mit seiner Gemahlin. Auf der Epistelseite die hl. Dreifaltigkeit, Heiligengestalten und Donatoren nebst Wappen, ein Geschenk des Grafen Dietrich

von Manderscheidt und seiner Gemahlin, ein Werk aus 1536. Wenn diese Arbeiten auch in der Farbengebung etwas unsicher, dabei zeichnerisch in Einzelheiten mangelhaft sind, so verrathen wieder andere Theile die Hand des geschickten Meisters. Vortrefflich sind die Wappenröcke[8]) durchgeführt. Gleichwerthig mögen die Glasgemälde gewesen sein, welche die Herzöge von Jülich und andere Edle des Landes in der Zeit zwischen 1530 und 1555 in das Kloster Mariawald bei Heimbach schenkten. Zwei ausgezeichnete Donatorentafeln aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., Herzog Wilhelm den Reichen von Jülich mit seiner Familie darstellend, befinden sich im Besitz Sr. Majestät des Kaisers. Der oben genannte Graf Dietrich von Manderscheidt stiftete 1535 eins der beiden schätzenswerthen, viertheiligen Fenster in den Seitenschiffen der Kirche zu Schleiden, welche in ihren oberen Abtheilungen je eine figurenreiche Gruppe enthalten, eine Pietà beziehentlich eine Anbetung der hl. Dreikönige; unterhalb derselben stattliche Einzelgestalten nebst Donatoren, Wappen und Inschriften. Die Zeichnung bekundet, abgesehen von einigen Schwächen, eine gewandte, fertige Hand; einzelne Figuren sind vortrefflich, manche Köpfe recht ausdrucksvoll und edel gehalten. Die Glasgemälde von Düren und Schleiden sind allem Anschein nach aus der nämlichen Glasmalerwerkstätte hervorgegangen wie das 1538 entstandene beachtenswerthe Fenster in der Pfarrkirche des Dorfes Drove bei Düren, welches in dieser Zeitschrift (Bd. III. Sp. 201 ff.) verdiente Würdigung durch Wort und Bild gefunden hat.

Es wäre eine höchst dankbare und recht anerkennenswerthe Aufgabe für die berufenen Kenner der rheinischen Tafelmalerei, die Denkmäler alter Glasmalerkunst in den Bereich ihrer Forschungen zu ziehen und durch Vergleiche festzustellen, welche Maler die Visirungen zu jenen tüchtigen Leistungen geliefert haben. Ein Kunstzweig, dessen Vertreter von der Malerzunft durch die Wahl in den Rath geehrt wurden, — ich erinnere an die beiden Pentelynk —, verdient nicht minder in seinen farbenprächtigen Erzeugnissen etwas mehr Beachtung, als ihm bisheran in Deutschland seitens der Kunstschriftsteller zu Theil geworden ist. Scheibler hat den Weg gewiesen.

Wollte man die Grenzen des Rheinlands überschreiten, so liefse sich eine aufserordentliche Anzahl mustergültiger Glasgemälde aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. zusammenbringen. Trotz dieser unbestreitbaren Thatsache stöfst man unbegreiflicher Weise durchgehends in den Fachschriften auf den gewaltigen, unvermittelten Sprung von den „berühmten" Kölner Domfenstern bis zu den „weltbekannten" Glasgemälden von Gouda,[9]) welche man überdies gar zu gern ausnahmslos den Gebrüdern Crabeth zuschreiben zu müssen glaubt. Einzelne erwähnen auch die Glasmalereien von St. Gudule zu Brüssel, ohne darauf aufmerksam zu machen, dafs dieselbe in einem Zeitraume von hundert Jahren hergestellt, also unter sich sehr verschieden sind. Dabei vergifst man nicht, dieselben irrthümlich dem Abraham van Diepenbeck zuzuerkennen, wohl gar noch mit der Zugabe, dafs er die Fenster nach Kartons des Bernhard van Orley gemalt habe. Nur wenige nennen aufserdem St. Jacques zu Lüttich.[10]) Für das eigentliche Deutschland da-

[8]) Die Anbringung einzelner Wappenfiguren auf den Gewändern in steter Wiederholung als einfache Musterverzierung findet sich bereits früh in alten Fenstern (Chartres, Le Mans u. a.). In St. Jacques zu Antwerpen ist der ganze Wappenschild auf der Schulter des Waffenrocks angebracht, in Leoben auf der Halsberge, ähnlich dem Schulterstück eines Ritters zu Evreux. Nicht selten begegnen uns die Wappen als sich wiederholendes Muster auf den Decken des Betpultes oder auf dem Teppich (St. Gudule). Prächtig ist die einfache Vertheilung des ganzen Wappens über den Waffenrock der Ritter oder über die Gewandung der Edelfrauen, eine Anordnung welche in mehreren Glasgemälden des XVI. Jahrh. wiederkehrt. So erblickt man zu Hoegstraeten eine Reihe derartig geschmückter Standbilder, andere zu Gouda, in St. Gudule zu Brüssel, in St. Jacques zu Lüttich, weiterhin in den Fenstermalereien zu Montmorency, Ecouen und Chantilly. In einem Fenstergemälde zu Schleiden trägt der Graf von Manderscheidt einen derartigen Wappenrock. Unübertrefflich sind jene heraldischen Waffenröcke an den Fenstern zu Düren, wo die einzelnen Quartiere des Jülicher und des Manderscheidter Wappens unvergleichlich schön über das Gewand vertheilt sind.

[9]) Auffallende Verwandtschaft mit der seltsamen Anlage des Jonas- und des Bileamfensters zu Gouda zeigt das allerdings ältere Mosesfenster im Hochschiff der St. Jakobskirche zu Straubing. Hier wie dort sind die Bilder ohne jedwede Umrahmung, in riesigem Mafsstabe, in das Fenster eingefügt, den Raum ganz ausfüllend. Aehnliche Beispiele sind mir nicht bekannt.

[10]) Farbige Abb. von Gouda und Lüttich in Divers works of early masters in christian decoration by John Weale (London 1846).

gegen beschränkt man sich bescheiden auf eine oberflächliche, obendrein nicht immer zutreffende[11]) Schilderung der Schweizer Malerei und läfst die beträchtliche Zahl hervorragender, deutscher Monumentalwerke gänzlich unbeachtet, wohl aus dem einfachen Grunde, weil man sie nicht kennt. (Schlufs folgt.)

[11]) Vgl. hierüber Dr. Hermann Meyer »Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrh.« (Frauenfeld 1884).

Linnich (Rhld.). Heinr. Oidtmann.

Bücherschau.

Lexikon der technischen Künste von Dr. Paul Kronthal. Berlin 1898/99. Verlag von G. Grote. Lief. I—IX (denen die Schlufslief. demnächst folgen soll, à 3 Mk.).

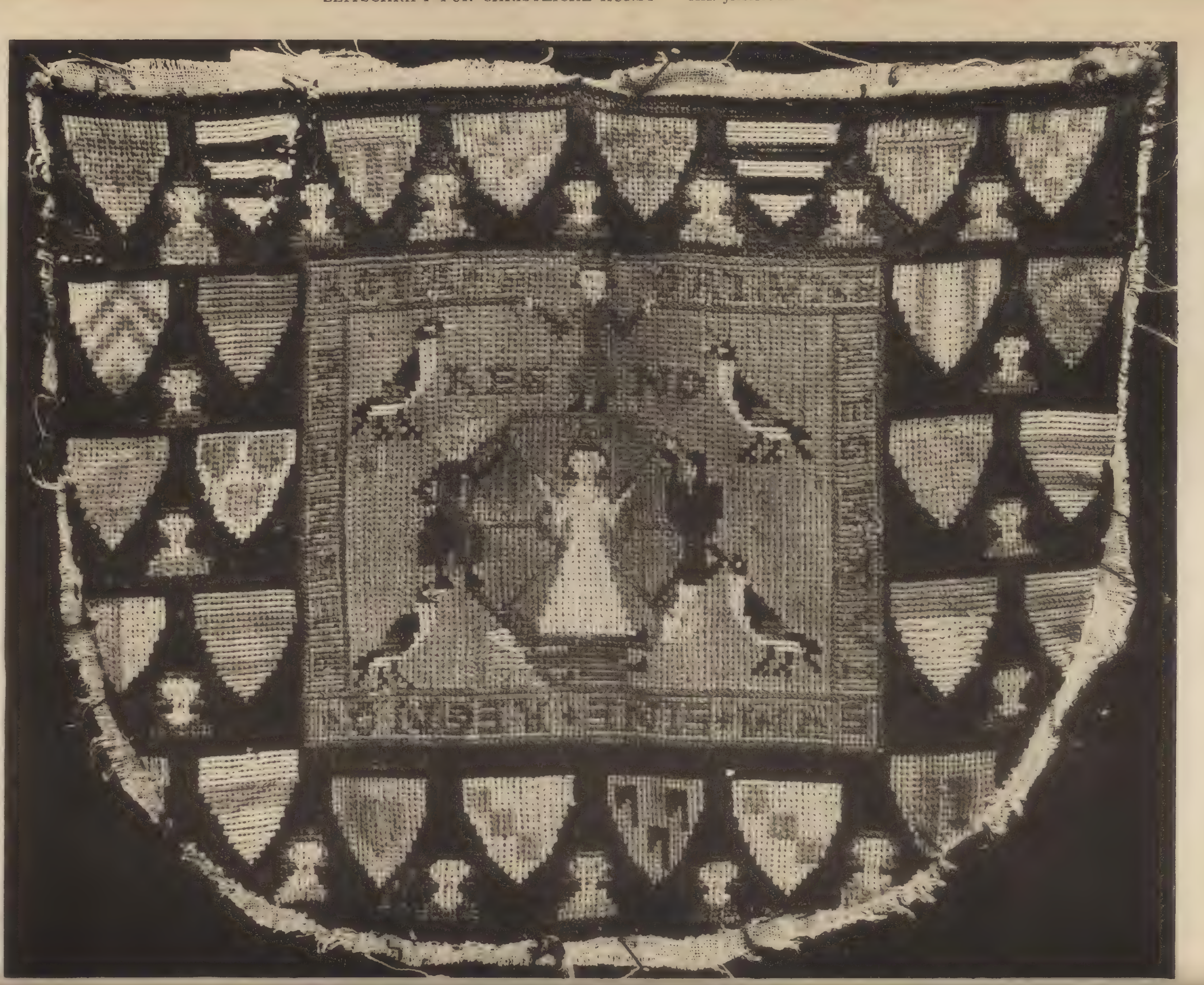
Durch grofse Reichhaltigkeit zeichnet sich dieses Werk aus, welches den Inhalt eines archäologischen Wörterbuches, eines technischen Nachschlagebuches, eines Künstler- bezw. Monogrammenverzeichnisses vereinigt, um den Forschern und Sammlern zumeist auf dem kunstgewerblichen Gebiete mit Auskünften, Notizen, Winken aller Art an die Hand zu gehen. Das Bedürfnifs nach einem solchen Buche hatte der Verfasser selbst empfunden, ohne dafür Befriedigung zu finden, und aus dieser Stimmung ist diese Arbeit herausgewachsen, die gerade so praktisch angelegt ist, wie sie beabsichtigt war und entstand. Da sie nicht nur die Herstellungsart, sondern auch die geschichtliche Entwickelung angeben und doch nicht zu umfangreich und kostspielig werden wollte, so mufste sie sich einer möglichst knappen Fassung befleifsigen. Diese mag Manchem hier und da zu kurz erscheinen, und der Techniker wird sich nicht selten mit wenigen Andeutungen begnügen müssen, wo ihm eingehendere Anweisungen erwünschter gewesen wären, wie auch dem Archäologen vielfach eine erschöpfendere Behandlung lieber sein möchte; aber dem Verfasser kam es offenbar und ganz mit Recht mehr auf Vollständigkeit im Sinne der Mannigfaltigkeit als der Weitläufigkeit an. In dieser Hinsicht darf ihm das beste Zeugnifs ausgestellt und versichert werden, dafs die Stichproben durchweg zu seinen Gunsten ausfielen. Dafs knappe Formulirung von selbst kleine Unkorrektheiten im Gefolge hat als die kaum zu vermeidende Folge von Verallgemeinerungen, versteht sich von selbst, und dafs in die Geschichte der einzelnen Techniken, die noch so viele Lücken aufweist, leicht Irrthümer Eingang finden können, liegt ebenso sehr auf der Hand. Unrichtig ist z. B. die Angabe, dafs die Damastgewebe erst im XVII. Jahrh. auf europäischem Boden hergestellt seien, wie die Notiz, dafs Papier-maché-Arbeiten (die schon im XIV. Jahrh. nachweisbar sind) der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstammen. So bedürfen auch von den zahlreichen, dem Gebiete der kirchlichen Archäologie angehörigen Bezeichnungen manche wie Kanzel, Kelch, Kreuz einer kleinen Revision zum Zwecke einer genaueren Fassung, selbst auf die Gefahr hin, dafs die II. Auflage, die sicher bald nöthig ist, etwas mehr Raum beansprucht. Sollte ihr dazu der Schmuck, besser gesagt, das Erläuterungsmittel von Abbildungen, wenigstens der Monogramme, zu theil werden können, so würde sie immer mehr dem Ideal sich nähern, zu dem heranzureifen dieses verdienstvolle Buch wohl das Zeug hat. Schnütgen.

Spanien und Portugal. Das Baedeker'sche Reisehandbuch, dessen endliches Erscheinen vor kaum zwei Jahren (in Bd. X S. 63/64) als ein besonders freudiges Ereignifs begrüfst werden durfte, liegt bereits in II. wesentlich vermehrter und verbesserter Auflage vor als der beste Beweis für seine Nothwendigkeit. Die anfänglich unberücksichtigt gelassenen Theile (Asturien, Galicien etc.) sind eine ungemein schätzenswerthe Beifügung, und die Revision, welche die herrliche kunstgeschichtliche Einleitung von Justi erfahren hat, wird ebenso willkommen sein, wie die umfassende Berücksichtigung, welche, dank der Mitwirkung des Professors Hübner, den archäologischen Parthien zu theil geworden ist, die hier nicht minder wichtig sind, wir in dem italienischen Handbuch. Schnütgen.

Cranach-Ausstellung Dresden 1899. Wissenschaftliches Verzeichnifs der ausgestellten Werke von Dr. Karl Woermann, Direktor der Königl. Gemäldegallerie, Dresden-Blasewitz. Verlag von Alwin Arnold.

Die mit grofser Mühewaltung und Sorgfalt veranstaltete Cranach-Ausstellung umfafst 167, im Katalog unter 9 Gesichtspunkte geordnete, eingehend beschriebene Oelgemälde, sowie 50 Vervielfältigungen. In der Einleitung wird der Zweck dieser Ausstellung dargelegt, welche jedem Kunstfreund von dem umfassenden Schaffen des sächsischen Meisters ein Gesammtbild vermitteln, den eigentlichen Forschern namentlich Gelegenheit bieten soll, die bekannte Pseudogrünewaldfrage, welche schon so lange auf der Tagesordnung schwebt und endliche Lösung heischt, an der Hand dieses ausgezeichneten Studienmaterials zu prüfen und zu entscheiden. Der Ueberblick, der über das Leben Lukas Cranach's beigefügt ist, liefert auch dazu die nöthigen Daten, und die im Anhang beigegebenen 32 Abbildungen, denen durchweg gute Photographien zu Grunde liegen, illustriren in trefflicher Weise den Entwickelungsgang des ein halbes Jahrhundert hindurch mit ungeschwächter Kraft thätigen Meisters. Möge der so geschickt wie vornehm betriebenen, wohlgeglückten Veranstaltung, auch der Erfolg des Besuches und der wissenschaftlichen Ausbeutung nicht fehlen! Schnütgen.





Abhandlungen.

Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel III).

Als vor einiger Zeit das Kölner Kunstgewerbemuseum in den Besitz der hier in fast natürlicher Größe abgebildeten Stickerei gelangte, welche der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. angehören und als Reliquienhülle, nämlich zur Verdeckung des [illegible] einer Reliquienhülle gedient haben dürfte. Auf die Fassung dieser Schätze, namentlich derjenigen, die der Gesellschaft der hl. Ursula, wurde großer Werth gelegt, und da die [illegible] von Klosterfrauen besorgt wurde, so bestand sie öfters in [illegible] und kunstreichen Handarbeiten, in Stoffen, [illegible] mit metallischen Plättchen und [illegible] zusammengesetzten Kopfbinden, in [illegible] Agraffen und ähnlichem. Dem [illegible] oder ausgeführtem Zierwerk. Für die Umhüllung der [illegible], die in der Regel mit Leinen ausgestopft und abgebindet war, wurde mit Vorliebe ein halbkreisförmiges Stoffstück verwendet, sei es ein gemustertes über Seidenstoff, sei es ein gestickter oder mit [illegible] Perlen u. s. w. verzierter Stoff. Zahlreich haben sich derartige Schmuckstücke aus dem XVI. und XVII. Jahrh. erhalten, und manche derselben zeichnen sich durch glänzende Stickereien aus, Ornamente oder Blumen, nicht selten reliefartig bossirt, unter Anwendung von Gold- und Silberfäden. Aus der früheren Zeit aber, also aus dem XIII. und XIV. Jahrh. begegnen solche Hüllen äußerst selten, und der Grund dafür dürfte zum Theil in dem Umstande zu suchen sein, daß die meisten Schädel, deren Fassung im Laufe der Zeit verstaubt und verschlissen war, namentlich vom XVI. Jahrh. an, eine Erneuerung ihrer Umhüllung erfahren haben, in der Regel nach Entfernung der alten.

Zu den wenigen älteren Exemplaren, die geblieben sind, zählt das vorliegende, welches



Abhandlungen.

Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel III).



etzthin ist das Kölner Kunstgewerbemuseum in den Besitz der hier in fast natürlicher Gröfse abgebildeten Stickerei gelangt, welche der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. angehören und als Reliquienhülle, näherhin zur Verdeckung des Unterkiefers eines Reliquienschädels gedient haben dürfte. Auf die Fassung dieser Schädel, namentlich derjenigen aus der Gesellschaft der hl. Ursula, wurde grofser Werth gelegt, und da sie vornehmlich von Klosterfrauen besorgt wurde, so bestand sie öfters in feinen und kunstreichen Handarbeiten: in filirten, geflochtenen, aus Borten wie metallischen Stäbchen und Röhrchen zusammengesetzten Kopfnetzen, in Stirnbändern, Agraffen und ähnlichem, dem Schmucke der vornehmen Damen entnommenen oder nachgebildetem Zierwerk. Für die Umhüllung der unteren Kinnlade, die in der Regel mit Leinen ausgestopft und ausgestattet war, wurde mit Vorliebe ein halbkreisförmiges Stoffstück verwendet, sei es ein gemusterter alter Seidenrest, sei es ein gestickter oder mit Pailletten, Perlen u. s. w. verzierter Stoff. Zahlreich haben sich derartige Vorsatzstücke aus dem XVI. und XVII. Jahrh. erhalten, und manche derselben zeichnen sich durch glänzende Stickereien aus, Ornamente oder Blumen, nicht selten reliefartig behandelt, unter Anwendung von Gold- und Silberfäden. Aus der früheren Zeit aber, also aus dem XIII. und XIV. Jahrh. begegnen solche Hüllen äufserst selten, und der Grund dafür dürfte zum Theil in dem Umstande zu suchen sein, dafs die meisten Schädel, deren Fassung im Laufe der Zeit verstaubt und verblichen war, namentlich vom XVI. Jahrh. an, eine Erneuerung ihrer Umhüllung erfahren haben, in der Regel nach Entfernung der alten.

Zu den wenigen älteren Exemplaren, die gerettet sind, zählt das vorliegende, welches $21\frac{1}{2}$ *cm* breit, 18 *cm* hoch, durch Eintragung von mehrfarbigen Seiden- und vereinzelten Goldfäden in loses, ziemlich feines Leinen mit Hülfe des Ketten- oder Zopfstiches gebildet ist. Dafs es in der abgerundeten Form abgestickt, also nicht etwa nachträglich abgeschnitten ist, kann trotz einigen verstümmelten Wappenschildchen keinem Zweifel unterliegen, und dafs seine ursprüngliche Bestimmung keine andere gewesen sei, als die bereits angegebene, darf als ebenso sicher angenommen werden. Nicht nur die Halbkreisform spricht dafür, sondern vielmehr noch die zwischen die Wappenschildchen, wenn auch nur aus dekorativer Rücksicht, eingefügten Büstchen, die ihre Erklärung wohl nur in der sakralen Bestimmung finden, indem die Schädel von den ausgehöhlten, in Holz oder Metall ausgeführten Häuptern aufgenommen zu werden pflegten. Da alle Wappen sich, zum Theil schematisch, wiederholen, nur Figuren mit geraden Linien aufweisen unter vollständigem Verzicht auf Thiere, gegen alle heraldische Ordnung mehrfach gelbe Figuren auf weifsem Grunde erscheinen, Blau und Schwarz nur ein- bezw. zweimal vorkommen, so wird für dieselben an dieser Stelle wohl nur der Phantasiecharakter in Anspruch genommen werden dürfen, obwohl einige, aber noch zumeist nur abgesehen von den Farben, als Isenburg, Sturmfeder, Droste-Vischering, Dort, Fürstenberg, Geisbusch, Kreps, Leerbach, Malberg, Neersen, vielleicht auch als Montfort und Sponheim gedeutet werden könnten, und obgleich sich im Kunstgewerbemuseum zu Düsseldorf ein filirtes Haarnetz mit denselben Wappen befinden soll, welches auf dieselbe rheinische Fundstätte zurückgeführt wird. — Die Grundfarbe ist pistaziengrün, von der sich die Umrahmung des Inschriftbandes und dessen Mittelrad violett abhebt. Aufserdem kommen Chromgelb und drei Töne Ockergelb vor, Hellroth, Himmelblau, Weiss, Schwarz, endlich Gold, und alle diese Farben sind im Kettenstich eingetragen, der sich wegen seiner regelmäfsigen Führung für die Leinenstickerei neben dem Kreuzstich ganz besonders eignet und sie

namentlich im Mittelalter beherrschte. Da diese Technik an das Fadennetz gebunden ist, eignet sie sich vornehmlich für gerade Linien, und wo sie Figuren darzustellen hat, ergiebt sich auch für sie diese Gebundenheit, wie sie namentlich im Mittelfeld hervortritt mit der überaus merkwürdigen Darstellung des Glücksrads, (ROTA † FORTVNE), welches sich sonst, vom XI. Jahrh. an, nur in der Glas-, Wand- und Miniaturmalerei findet (so Radfenster in Basel, Beauvais, Amiens etc., Wandgemälde in Rochester, in einer Kirche Upplands [Sveriges Medeltid von Hans Hildebrand II, 309], Bilderhandschrift der Herrad von Landsperg, des Tristan in Berlin etc.) und die verschiedenen Lebensalter versinnbilden soll, oder, und nicht selten zugleich, den Wechsel der menschlichen Schicksale, wie im vorliegenden Falle. In der Mitte steht vor den acht Speichen des Rades die Fortuna; der junge Kletterer links wird durch das REGNABO gekennzeichnet, die gekrönte reife Figur oben durch das REGNO, die abstürzende rechts durch das REGNAVI, der unten liegende Greis durch das SVM † SINE † REGNO †; die vier Eckvögel haben wohl nur den rein dekorativen Zweck der Ausfüllung.

Bestimmung, Darstellung, Ausführung verleihen dem seltenen Gegenstande in liturgischer, ikonographischer, technischer Hinsicht einen ganz besonderen Werth. Schnütgen.

Nachrichten über rheinische Glasmalerei des XVI. Jahrh., insbesondere über die Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven, ein spätes Werk monumentaler Glasmalerei in den Rheinlanden.

(Mit Abbildung.)

II. (Schlufs.)



Ein gar später Nachzügler deutscher Monumentalglasmalerei, wenn nicht überhaupt der allerletzte, steht in der Burgkapelle zu Ehreshoven bei Lindlar. Die kleinen Glasgemälde in den drei Spitzbogenfenstern, deren genaue Besichtigung mir gelegentlich ihrer in der hiesigen Werkstätte erfolgten Wiederherstellung wesentlich erleichtert wurde, waren bisheran gar nicht oder doch nur in eng begrenztem Umkreise bekannt. Diese Denkmäler, laut der auf jedem Pilaster der Architektur angebrachten Jahreszahl 1595 angefertigt, dürften den Schlufs der langen Reihe spätmittelalterlicher, deutscher Monumentalglasmalerei bilden. Wie in Ehrenstein, so war auch in Ehreshoven ein Nesselrode der frommsinnige Stifter, wie dort, so sorgte auch hier ein kunstliebender Nachkomme des edlen Geschenkgebers für stilgerechte Wiederherstellung und sachgemäfse Ergänzung. Für Ehreshoven war es der am 13. August 1898 gestorbene Besitzer, Se. Excellenz der Oberhofmeister Graf Max von Nesselrode zu Deutz.

Die Fenster der alten Burgkapelle sind gerade mit Rücksicht auf ihre späte Entstehungszeit sowohl technisch als auch inhaltlich von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Inhaltlich, weil sie sich in der ganzen Anlage, in der Anordnung der Darstellungen eng an die älteren Vorbilder anlehnen, in technischer Beziehung, weil sie als die besten Ausläufer der alten Technik einzig in ihrer Art dastehen. Jüngere Glasfenster in Ornament und Kunstverglasung mit ihren vereinzelten Mittelstücken, mit den gröfstentheils geschmacklosen Inschrifttafeln, Wappen und Hausmarken können ebensowenig hierher gerechnet werden wie die vortrefflichen Meisterstücke schweizerischer Fenstermalerei.

Die Glasgemälde von Ehreshoven sind noch durchaus in der Technik des beginnenden XVI. Jahrh. gehalten, viel ausgesprochener als die aus der Mitte dieses Zeitraumes stammenden Fenster von St. Gudule und im vollsten Gegensatz zu den späteren, nach van Thuldens Entwürfen ausgeführten Glasgemälden derselben Kirche. Nur die Zeichnung deutet auf den späten Ursprung hin. Die vorwiegende Beibehaltung der musivischen Technik mufs bei den bisherigen Ansichten über die Enstehungszeit besonders auffallend erscheinen. Nur Silbergelb und ein leichter Fleischton verdrängen an einzelnen Theilen den Mosaikcharakter jedoch keineswegs in ausgedehnterem Maafse, als dies vor 1550 geschah. In dem landschaftlichen Beiwerk ersetzt das auf blaues Glas aufgetragene Gold das Einfügen grüner Glasstücke. Recht wirkungsvoll ist in den unteren Feldern der Damast auf dem goldigen Hintergrund sowie die graue Damaszirung auf den schwarzen

Mänteln der Ritter und der Edelfrauen. Bewunderungswürdig ist die geschickte Anbringung, die bald helle, bald tiefe Abtönung des Silbergelb, welches übrigens in den Strahlen des hl. Geistes unzählige winzige Sprünge und feine Haarrisse verursacht hat. Einige bedeutendere, oberflächliche Schrammen treten nur bei bestimmter Beleuchtung in die Erscheinung, während umgekehrt die erhabenen Verzierungen der farbigen Architekturstücke verschwinden.

Die hier (S. 57/58) beigefügte Abbildung des linken Fensters zeigt die Gesammtanlage. Die Darstellungen werden von einer schlichten, mit Schildwerk verzierten Pilasterarchitektur umrahmt, deren Haupttheile, ähnlich wie an den Fenstern zu Drove und Düren, mit Silbergelb, Schwarzloth und Eisenroth, jenem stumpfen, manchmal etwas schmutzigen Rothbraun bemalt sind, jedoch noch hinreichend das „Weifs" des Glases zur Geltung kommen lassen. Vereinzelte blaue, gelbe, blaugraue und hellblaue Einsätze unterbrechen die fortlaufende Einfassung, an den gegebenen Stellen sich zu Basen beziehungsweise zu Kapitälen ausbildend. Die ganze Umrahmung ist bei aller Einfachheit recht geschmackvoll angelegt.

Eine eigentliche Patina zeigte sich an den Gläsern nicht, eine Erscheinung, welche vermuthlich eher durch die Beschaffenheit des Glases als durch das verhältnifsmäfsig junge Alter zu erklären ist.

Das Figürliche erinnert in der theatralischen Auffassung, in der manierirten Zeichnung an manche gleichzeitige Tafelgemälde. Die Durchführung der Einzelheiten läfst grofse Sorgfalt erkennen, wie denn überhaupt die glasmalerische Behandlung unserer Alterthümer in ihrer grofsen Vollendung, in ihrer bestimmten Sicherheit einen unanfechtbaren Beweis dafür bietet, dafs der Künstler sein Gebiet vollkommen beherrschte. Bei der im allgemeinen etwas bunten, dabei kalten Farbenstimmung des figürlichen Theiles sind Graublau und Gelb vorherrschend; in den Gewandungen und in einem Wappen ist ein leuchtendes, kräftiges Blau angewandt; endlich ist in gut abgewogenem Verhältnifs ein feuriges Roth über die Fenster vertheilt, welches dem alten Glase an Leuchtkraft und Glanz nicht im mindesten nachsteht.

Im linken Fenster oben die lebendige Darstellung der Verkündigung, unten die Donatoren in spanischer Tracht (vergl. Abb.). Im Mittelfenster bilden von Sonne und Mond durchbrochene Wolken und etwas Landschaft den Hintergrund für eine wirkungsvoll gezeichnete Kreuzigungsgruppe. Der obere Theil des Heilandes ist von goldigem Strahlenkranz umgeben; zu beiden Seiten des Kreuzes Maria und Johannes, am Fufse des Stammes Magdalena. Im unteren Felde auf Goldgrund die farbenkräftigen Wappen der Nesselrode und der Hatzfeld. Das dritte Fenster enthält in bewegter Auffassung die Auferstehung Christi; unterhalb dieser Gruppe die knieenden Geschenkgeberinnen; neben dem Betpulte liegt auf einem Kissen, mit einem grofsen Kreuze bedeckt, der Leichnam eines Wickelkindes. Mangels urkundlichen Nachweises konnte eine nähere Auskunft über den Zusammenhang der Bildnisse nicht ermittelt werden.

Wenn ich an den Glasgemälden von Ehreshoven die noch vorherrschende Mosaiktechnik als besondere Merkwürdigkeit betonen zu müssen glaubte, so geschah dies mit ausdrücklicher Rücksichtnahme auf die althergebrachte und heute noch vielerorts landläufige Meinung, als sei bereits mit dem XVI. Jahrh. die sogenannte Kabinet- oder Emailmalerei bei der Glasmalerei in Aufnahme gekommen, um baldigst die alte, musivische Arbeitsweise zu verdrängen. Will man doch gar an einem Fenster des Frankfurter Kaiserdomes Schmelzfarben vom Jahre 1371 entdeckt haben! Hier hat man zweifelsohne spätere Reparatur für Original gehalten. Da das betreffende Fenster 1782 gegen weifses Glas vertauscht wurde, sind die Vertreter jener Ansicht der Beweisführung auf bequeme Art enthoben. Man wird es Niemandem verargen, wenn er, gestützt auf zahllose widersprechende Thatsachen, obiger Annahme nur wenig Zutrauen entgegenbringt. Andere wollen die Erfindung der bunten Schmelzfarben mit Vorliebe den Gebrüdern van Eyck zugesprochen wissen. Wieder Andere verwechseln die Begriffe und rechnen die früheren Grau-in-Graumalereien zur neueren Technik. Jedenfalls geht man der näheren, ja selbst der weiteren Zeitbestimmung betreffs der Einführung eigentlicher Schmelzfarben, oder genauer gesagt, der bunten Emailfarben in die Glasmalerkunst mit leicht erklärlicher Vorsicht aus dem Wege.

Bekanntlich trat zu dem in wechselnden Tönungen vorkommenden Schwarzloth und zu dem Silbergelb im ersten Drittel des XVI. Jahrh. aufser einem leichten Fleischton das Eisenroth, jenes stumpfe Rothbraun, welches bereits an den Fenstern von Drove und Düren Erwähnung

fand. Diese Art der Farbengebung wurde u. A. in ausgiebiger Weise an den älteren Glasgemälden von St. Gudule durch Bernhard van Orley, Michel van Coxie und Jean Haecht angewandt. Jene Erweiterung der technischen Hülfsmittel kann jedoch keinesfalls als Ersatz für Farbengläser in dem hier verstandenen Sinne in Betracht gezogen werden, ebensowenig wie der Kunstgriff des Glasmalers, durch Auftragen von Silbergelb auf blaues Glas eine grüne Farbe herzustellen.

Die Anwendung von wirklich farbigen Schmelzfarben kommt erst mit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. zum Durchbruch, vorerst in der Kleinmalerei und sogar da anfänglich nur vereinzelt und in beschränktem Umfang. In den Schweizerscheiben, bei denen muthmafslich am frühesten technische Fortschritte eingeführt wurden, blieb die musivische Technik bis in das XVII. Jahrh. hinein bevorzugt, wobei man allerdings hie und da kleinere Theile mit Auftragfarben bemalte, gewissermafsen als Nothbehelf. Wohl versuchen sich einzelne Meister in reichlicherer Benutzung der fortgeschrittenen Technik, so z. B. Christoph Murer an den vier kunstvollen Tafeln im Germanischen Museum, welche er 1597 und 1598 für den Rath der Stadt Nürnberg anfertigte, aber immerhin unter Zuhülfenahme farbiger Gläser. Auch Andere folgen der neuen Richtung, nicht alle mit gleichem Erfolg. Viele derartige Malereien sind in der Färbung trüb und bunt, erdig und wolkig; ihnen fehlt die Leuchtkraft und der Glanz. Doch war es erst dem XVII. Jahrh. vorbehalten, der neueren Technik ein gröfseres Feld zu eröffnen.

Dieser Entwicklungsgang der Glasmalerei läfst sich deutlich an den Denkmälern verfolgen. Bei Levy und Capronnier wird als frühestes Beispiel von aufgetragenen blauen und rothen Schmelzfarben eine Tafel von 1548 zu Maestricht aufgeführt. Mir ist ein derartig behandeltes Glasbild aus der Zeit vor 1550 nicht vor Augen gekommen. Eine Datirung der reizenden Wappen-Stammbaumscheibe von Bern im Rathssaale zu Mülhausen i. E. mit der Jahreszahl 1512 beruht auf falscher Lesung. Das Rathhaus, für dessen Fenster die Scheibe eigens gemacht wurde, ist erst 1551/52 erbaut, wefshalb die andere Lesart 1572 die richtige sein dürfte. Dieser Zeit entspricht die Arbeit, bei welcher nur spärliche Farben aufgetragen sind. Auf alle Fälle sind angeblich frühere Denkmäler dieser Art, Emailglasmalereien aus der Zeit vor 1550 mit äufserster Vorsicht auf ihre Echtheit zu prüfen und es bleibt sorgfältig zu untersuchen, ob nicht spätere Restaurationsarbeit untergelaufen ist, oder ob eine etwa vorhandene Jahreszahl sich nicht auf den dargestellten Gegenstand bezieht. Verfasser wäre für diesbezügliche Mittheilungen sehr dankbar.

Bezüglich der kirchlichen Malerei darf die Grenze noch weiter hinausgeschoben werden. Ehreshoven zeigt keine Spur von farbigen Auftragfarben. Desgleichen kann an den frühern Fenstern von Gouda, wo leider die genaue Untersuchung ohne grofse Umstände sehr erschwert und nur dem Lokalforscher ermöglicht ist, von der neuen Technik keine Rede sein, man müfste denn die meisterhafte Abschattirung und Abtönung des Schwarzloth dafür ansehen. Ein Glasgemälde von 1559, Mariä Verkündigung, läfst allerdings sofort die aufgetragenen Farben erkennen, aber es bleibt zu bedenken, dafs dieses Fenster, vom Blitz zerstört, 1655 durch Tomberg neu „bemahlt" wurde. Wo zuerst die bunten Schmelzfarben erfunden oder benutzt wurden, ist nicht zu ermitteln.

Dem wirklichen Thatbestand entspricht die Theorie; beide bekräftigen, sich gegenseitig ergänzend, die obigen Ausführungen. Das, was uns über die allmähliche Entwicklung die Denkmäler verkünden, bestätigen verschiedene Handschriften. Ihre Verfasser kennen blofs eine Technik, diejenige des Theophilus. Zwei Handschriften entstammen dem Ende des XV. Jahrh. und enthalten neben Auszügen aus Theophilus einige Aenderungen und Zusätze. Die eine befindet sich zu Stuttgart, die andere in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Breslau; letztere wurde von einem Mönch des Augustinerklosters zu Sagan niedergeschrieben. Die dritte, angeblich aus 1519, ist von einer frommen Klosterfrau zu St. Katharina in Nürnberg aufgesetzt. Auch sie schweigt von bunten Schmelzfarben. Es ist schwer verständlich, wie man diese klare Thatsache dahin auszulegen sucht, dafs die Anweisung für Nonnen geschrieben sei, „denen ihr klösterlich und ärmlich eingeschränktes Leben allerdings kaum erlaubte, in den Fortschritt, welchen die Kunst draufsen gethan, mit einzutreten". Eine solche Folgerung, durch nichts begründet, deshalb unberechtigt, wäre vermieden worden, wenn man mit den Denkmälern inniger vertraut gewesen wäre. Die Technik der kunstverständigen Nonne war die allein gebräuchliche in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.

Dafs man hinter den Klostermauern nicht zurückblieb, beweist der Umstand, dafs bald nach dem Auftreten der neuen Technik ein klösterlicher Schriftsteller über dieselbe zu berichten weifs. Im Pfarrarchiv zu Pfalzel bei Trier liegt ein Kodex, welcher 1561 angelegt, mehrentheils von dem Canonich Christoph Gretzer beschrieben worden ist.[12]) In dieser denkwürdigen Handschrift ist „Eynn Clarlicher bericht vnnd Lere der schoner kunst dafs glafs malen vnd bernen" vom Jahre 1565 niedergelegt, von welchem der Schreiber ausdrücklich betont, dafs er ihm von Herrn Nicolaus in dem Kloster Laach zugeschrieben sei; letzterer war vermuthlich der Maler, welcher unter dem Abte Johann Augustin (1552—1568) in der Kirche zu Laach thätig war. Nach anderen schmückte Johann August Machuis aus Koblenz um jene Zeit die Kirche mit Glasmalerei.

Eine Le Vieil versprochene Zusendung von Handschriften, welche die Glasmaler Jean und Leonard Gonthier, Ende des XVI. und im Anfang des XVII. Jahrh. zu Troyes thätig, verfafst haben sollen, ist leider unterblieben.

Zum Schlufs der durch die Betrachtung der Ehreshovener Glasgemälde verursachten Abschweifung auf die Geschichte der Technik, erübrigt es noch, der Vollständigkeit halber einige Nachrichten mitzutheilen, welche leicht als Gegenbeweise vorgeführt werden könnten. In der Bologneser Handschrift „Segreti per colori", welche Mrs. Merrifield in die Mitte des XV. Jahrh. setzt, bringt Nr. 270 die Vorschrift, Glas mit jeder beliebigen Farbe zu bemalen und letztere einzubrennen, jedoch ohne Angabe von Einzelheiten. Entweder handelt es sich hier um eine neuere Beischrift oder, was bei der damaligen Unklarheit in technischen Dingen nicht unwahrscheinlich ist, um eine Verwechselung mit der Herstellung farbiger Ueberfanggläser, denn das um beiläufig 100 Jahre jüngere Marciana-Manuskript in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, aus der Mitte des XVI. Jahrh., weifs wohl vom Einbrennen des Schwarzloth und des Silbergelb (Rezept 325), dagegen bezüglich der anderen Farben nur von einem kalten Auftragen; es wird ausdrücklich betont, dafs letztere Farben nicht in das Glas eindringen, wohl aber geraume Zeit halten, dann aber aufgefrischt werden müssen. Es wäre gar zu auffallend, dafs man in Italien, welches derselben Quelle gemäfs Farbenglas aus Deutschland bezog, Emailmalerei ausgeübt habe, während dieselbe in Deutschland und 100 Jahre später in Italien selbst unbekannt war. Wenn die Fenster des Domes von Arezzo, 1477 von den Brüdern Christophano und Bernardo gemalt, mit Farben „cotti al fuoco e non messi a olio" hergestellt waren, so dürfte es sich nach anderen Vorgängen um Schwarzloth gehandelt haben; eine weitergehende Auslegung wäre willkürlich, in Anbetracht der feststehenden Thatsache, dafs entsprechende Denkmäler weder erhalten sind, noch jemals beschrieben wurden.

Es liegt nahe, die Glasgemälde von Ehreshoven für Kölner Arbeit zu halten. Hier lebte am Ende des XVI. Jahrh. Wilhelm van Borckart, in einem Malerverzeichnisse Wilhelm zu Borcken genannt. Zu derselben Zeit erfreuten sich die Glasmaler Heinrich Braun, Vater und Sohn, eines guten Rufes als tüchtige Meister. Letzterer war städtischer Glaswirker und trat 1627 sein Amt an seinen Sohn Melchior ab. Von den beiden älteren Braun wird mitgetheilt (Merlo, a. a. O. 114), dafs sie Kirchenfenster mit Donatorenbildern mehrfach geliefert haben, 1582 „eyne hubsche glasfinster zu St. Jacob uffen S. Catharinen-altar, darin der eltern bildnissen mit iren wapen und iren kyndern geistlichen und weltlichen eirstes graitzs abgemailt synt". 1626 wurden im Karthäuserkloster mehrere neue Fenster eingesetzt mit den Bildern der Kirchenpatrone, anderer Heiligen und den Wappen der Schenkgeber. Als Verfertiger wird Henricus Braun Vitriarius genannt, der dafür 1154 Imperialen erhielt. Weitere Nachrichten bei Merlo, a. a. O. Nach 1670 wurde die Kirche des Jesuitenkollegiums zu Münstereifel mit „historischen Glasfenstern" geschmückt.

Solche Mittheilungen zeigen klar und deutlich, dafs gegen Ende des XVI. Jahrh. die monumentale Glasmalerei in Köln nach wie vor in grofser Blüthe stand, dafs damals im Gegensatz zu der landläufigen Meinung, ja selbst noch im ersten Drittel des XVII. Jahrh., fortgesetzt gemalte Kirchenfenster angeschafft wurden, als deren letztes erhaltenes Denkmal vorläufig die drei alten Glasgemälde in der Burgkapelle zu Ehreshoven betrachtet werden dürfen.

Linnich (Rhld.). Heinr. Oidtmann.

[12]) Veröffentlicht von Dr. Ladner zuerst im »Kölner Domblatt« Nr. 104 (6. November 1853) und später als Sonderabdruck.

Noch ein paar Bettelbretter.

Mit 3 Abbildungen.



Herrn Dr. Crulls Verdienst ist es gewesen, den wie von anderen, so auch von mir so gut wie übersehenen Gegenstand der Bettelbretter, Belte, Opferbretter, Almosenschaufeln in seinen Platz im Garten der kirchlichen Archäologie einzusetzen (»Z. f. chr. Kunst« II, 393). Die Veröffentlichung des bedeutsamen romanischen Stückes aus Schweden (XI, 143) durch Herrn Schnütgen kann man schon als eine schöne Frucht jener Pflanzung ansehen. In den nordelbischen Herzogthümern entsinne ich mich öfters solche Bretter oder Stücke davon gesehen zu haben, die mir damals nicht beachtenswerth erschienen bis auf das zu Oldesloe. Nun dürfte es doch der Mühe werth sein, etwas zu thun, um den Rahmen besser auszufüllen.

In einem von Fr. Bangert mitgetheilten Verzeichnifs der Kirchenkleinode der Peter- und Paulskirche zu Oldesloe in Wagrien (»Jahresbericht der Oldesloer Realschule 1889«) von 1489 heifst es: *Item ii bede brede, vppe deme ene is sunte peter vnde pawel. vppe deme andren vnse leve frowe.* Beider Stücke Verbleib ist nicht bekannt. Dagegen gibt es dort das noch heute „Bede" genannte, hier (unter Fig. 1) abgebildete Opferbrett (»Bau- und Kunstdenkmäler von Schleswig-Holstein« II, 537).

Das Stück ist mit Ausnahme der Figuren aus Eichenholz. Die Schaufel, mit dem Stiel aus Einem gearbeitet, ist aus einem $1^3/_4$zölligen Brett. Sie ist 24 *cm* (10″ hamburgisch) lang, 18 ($7^1/_2$″) breit. Boden und Deckelbrettchen $^1/_4$″. Eine Viertelkehle innen, eine Fase aufsen gliedern die Einfassung etwas; die Ecken sind gerundet. Der Stiel, 11″ lang, ist irgend wann durch Anblattung mit schrägen Stöfsen ergänzt oder verlängert worden. Er ist rund.

Die Figuren vor dem aufrecht stehenden Rückenbrett hat man, nach der übrigens sehr unvollkommenen Arbeit, mit Sicherheit in die

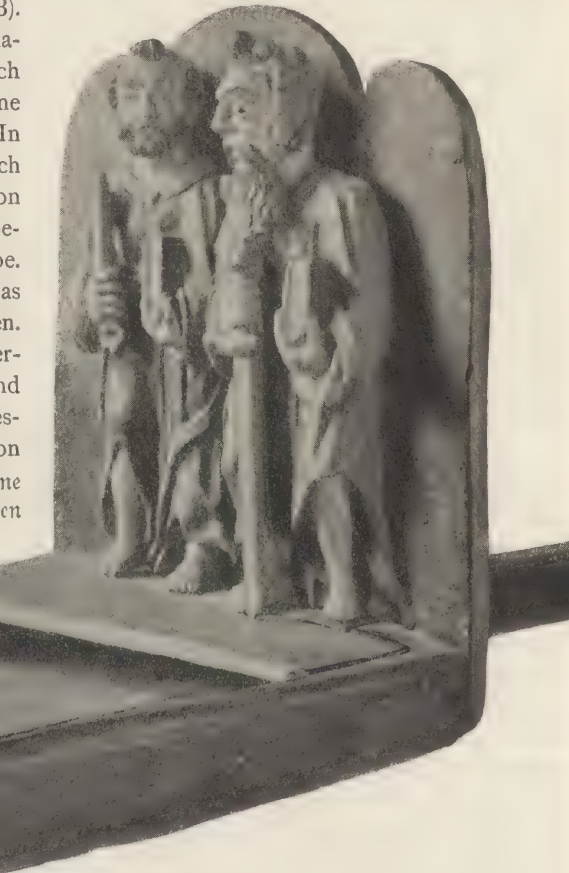


Fig. 1. Bettelbrett von Oldesloe.

Zeit um 1700 zu setzen. Sie sind aus anderem Holz (wohl Birnbaum), ganz ohne Wurm, offenbar getränkt (in der Lösung eines Salzes gekocht?).

Unter dem seitherigen, Rosenholz nachahmenden rothbraunen Anstriche, der Alles aufser den Figuren bedeckte, blieb der alte erhalten: er war schön grün, am Rückenbrettchen mit goldener Einfassung. Das Gold ist $^1/_2$″ breit auf das Grün aufgetragen. Die Figuren waren von Anfang an naturalistisch bemalt (die neuere Bemalung ist einfacher, roh genug). Die Kragen, Gürtel, Mantel- und Aer-

melsäume sind golden, auch die Buchschnitte, das Schwert grofsentheils und der Schlüssel. Die Bucheinbände roth, die Mäntel blau (lila), die Untergewänder roth (gelb).

Das Brett ist unzweifelhaft mit den Figuren gleichzeitig. Es kann aber als gewifs angenommen werden, dafs wir die Nachbildung eines älteren Stückes vor uns haben, dann natürlich des 1489 erwähnten. Die Figuren sind davon in den Stil der neueren Zeit übersetzt worden. Das Rückenbrettchen hat die Form, die mit ihrem Kleebogenabschlusse für solche Bretter seit ganz alter Zeit typisch gewesen zu sein scheint. Es steht sogar zu vermuthen, dafs es von einem älteren Bettelbrett übernommen ist. Denn hinter den Figuren zeigt es schwache Reste eines, übrigens weggenommenen, Kreidegrundes.

Unzweifelhaft alt ist auch die Klingel, an schwankem Eisenbügel hinten befestigt. Sie ist kugelförmig, aus Bronze; Durchmesser $1^1/_2$". Die obere, durch einen Wulst abgetrennte Halbkugel zeigt einen Hirsch und einen Hund, dazwischen Bäumchen. Die Zacken sind zopfartig ornamentirt. Nach der Form der Bäume, mit dreipafsförmigen Blättchen, ist die Arbeit aus dem XIII. Jahrh. Sie könnte allerdings auch einem alten Stücke nachgegossen sein. Der Gufs ist sehr schlecht; der Klöppel ein geschmiedeter Nagel.


Fig. 2. Bettelbrett von Siewerstedt.


Fig. 3. Bettelbrett von Ulsnis.

Dafs solche Bettelbretter statt der geschnitzten Figuren auch gemalte zeigten, ersieht man aus dem zweiten hier (unter Fig. 2) mitgetheilten Beispiele. Es gehört der Kirche zu Siewerstedt in Angeln und stammt aus dem Anfange des XVI. Jahrh. Lang $7^1/_4$", breit $5^3/_4$", hoch 1", Schaale $4^1/_2:6:{}^5/_8$". Oeffnung mit Fasen umgeben, mit ordentlichen Abläufen. Stiel vierseitig mit Fasen. Das Innere sammt der Fase war dunkelgrün, der obere Rand und die Seiten rothbraun angestrichen. Kreidegrund. Die Färbung der Deckplatte ist entfernt. Die Rückenplatte zeigt St. Peter, den Patron der Kirche, vor ziegelrothem Grunde. Gewand karmin, Mantel weifs, Schlüssel grauschwarz, Buchschnitt gelb, Buchstaben schwarz auf weifs, Haare grau. Fufsboden grün. Schein golden mit schwarzem Rande. Die Lichter sind überall pastös aufgetragen. — Das Stück ist in der hiesigen städtischen Alterthumssammlung in Verwahrung. — Als Beispiel einer noch jüngeren Form möge zum Schlusse (unter

Fig. 3) die Abbildung der Bede von Ulsnis in Angeln folgen. Sie stammt aus dem vorigen Jahrhundert, vermuthlich ist sie 1770 angefertigt. Ein Stiel fehlt; das Rückenbrett ist in eine Handhabe umgewandelt; der künstlerische Schmuck ist auf die einfache, dem neuen Zwecke dienende Behandlung dieses Theiles zusammengeschrumpft. An die Stelle der Bretter waren inzwischen fast allgemein die Klingelbeutel getreten, deren älteste bei uns aus dem Ende des XVII. Jahrh. stammen.

Schleswig. Richard Haupt.

Vasa diatreta.

(Mit Abbildung.)

III. (Schlufs.)



Wann und wo sind die Gläser entstanden, die wir seit Winkelmann gewohnt sind Vasa diatreta zu nennen? Diatreta und ihre Hersteller, die Diatretarii werden in der antiken Litteratur nur selten erwähnt. Zum ersten Male in den Versen des Martial:

O quantum diatreta valent et quinque comati!
Tunc cum pauper erat, non sitiebat Aper.

Daraus erfahren wir vorläufig nichts weiter, als dafs die Diatreta Trinkgefäfse waren, die sich nur ein wohlhabender Mann leisten konnte, aber nichts über Material und Herstellung. Dann lesen wir erst in Ulpians Digesten wieder:

Si calicem diatretum faciundum dedisti, si quidem imperitia fregit, damni iniuria tenebitur; si vero non imperitia fregit, sed rimas habebat vitiosas, potest esse excusatus.

Das heifst zu Deutsch: „Wenn du einen Becher durchbrechen läfst und er wird dabei durch Ungeschicklichkeit zerbrochen, so ist der Arbeiter zum Schadenersatz gehalten; wenn er aber nicht aus Ungeschicklichkeit bricht, sondern weil er schlimme Risse hatte, so kann der Arbeiter entschuldigt (freigesprochen) werden."

Diese Notiz bringt uns um einen Schritt weiter. Es kann sich nicht um Gefäfse aus Metall handeln, weil diese in Folge eines verborgenen Risses nicht während der Bearbeitung zerbrechen und innere Schäden leicht durch Hämmern geschlossen werden können. Wohl aber können sich bei der Bearbeitung mancher Halbedelsteine mit dem Schleifrade, z. B. des Achates unter der intakten Schichte unvermuthet Risse zeigen, welche den Künstler nöthigen, die Arbeit einzustellen. Noch häufiger kommt es bei Ueberfanggläsern, und wenn man will, bei falschen Edelsteinen vor, dafs die untere Schichte schadhaft ist und die Masse bei weiterer Bearbeitung zerspringt; ebenso können bei Mosaikgläsern, bei den laminirten oder gekneteten Gläsern Sempers, die aus Brocken verschiedener Farbe und Konsistenz bestehen, unter einer scheinbar tadellosen Oberfläche Risse und kleine Höhlungen verborgen sein, welche sich bei der Bearbeitung durch das Schleifrad vergröfsern und die ganze Masse sprengen. Die Annahme, dafs es sich bei den Diatreten um Glasprodukte handelt, wird verstärkt durch die Zusammenstellung von vitrearii und diatretarii in dem erwähnten Erlasse Constantins d. Gr., in welchem beiden der Künstlerrang und die Steuerfreiheit verliehen wird. Diatretarii werden noch im Cod. Theod. und im Cod. Justin. genannt, ohne dafs daraus ein sicherer Schlufs auf die Art ihrer Thätigkeit gezogen werden könnte. Auch mit Aeufserungen wie „audacis toreumata vitri" bei Apuleius und „calices audaces" bei Martial, die man mit den Diatreten in Verbindung bringt, ist nicht viel anzufangen. Dagegen scheint mir die erwünschte Aufklärung in der Stelle bei Coelius Rhod.: lib. 27, cap. 27 enthalten zu sein:

Calix vero diatretus Ulpiano intelligitur tesselatus et torno concinnatus, unde diatretarii artifices id genus.

„Tesselatus" bezeichnet gewöhnlich etwas aus Würfeln Zusammengesetztes, etwa einen Mosaikboden, „calix tesselatus" demnach ein aus farbigen Glasstiften oder -Stücken zusammengesetztes Glas, ein Mosaik- oder Millefioriglas. Die Leute, welche ein solches mit dem Schleifrade vollenden, heissen „diatretarii". Vasa diatreta wären demnach in erster Linie die Millefiorischalen, die aus dem Vollen herausgeschliffen oder auch blofs äufserlich mit dem Rade überarbeitet werden. Bei diesem ist es in der That leicht möglich, dafs sich im Inneren „schlimme Risse" zeigen, welche den Arbeiter hindern, das Gefäfs zu vollenden. Mit dem Rade bearbeitet sind jedoch auch die Ueberfanggläser im Stile der Portlandvase, die farbigen Schalen mit Rippen, die Krystallgläser

mit Fassetten und gravirten Verzierungen, die Arbeiten in der Art des Bechers, den Achilles Tatius beschreibt, und schliefslich auch die berühmten durchbrochenen Netzgläser, auf welche Winkelmann speziell diesen Namen anwandte. Wir werden nicht irre gehen, wenn wir ihn auf alles „opus caelatum“ ausdehnen, auf jene Arbeit, von der Plinius spricht, wenn er rühmt, dafs das Glas theils am Drehrade geschliffen, theils nach Art des Silbers ciselirt werde. Das alles ist Sache des Diatretarius im Gegensatze zu der des Vitrearius, des Glasschmelzers und Glasbläsers. So wird die Scheidung in dem Erlasse Constantins des Gr. verständlich, denn es ist unmöglich anzunehmen, dafs die kostbaren und mühseligen durchbrochenen Netzgläser so häufig hergestellt worden wären, dafs sie eine eigene Klasse von Künstlern neben den Glasbläsern beschäftigten. Man nimmt die Bedeutung des Wortes „diatretum“ zu buchstäblich, wenn man es nur auf durchbrochene Arbeit bezieht. Das Wort ist griechischen Ursprungs, von διατράω, welches durchbrechen, durchbohren bedeutet, aber auch drechseln, drehen, ringsum bearbeiten und daher auf jede Art von Glasschliff, Gravirung, Punzirung pafst. Strenge genommen ist ja nur bei den Pseudodiatreten der Glaskörper, d. h. der äufsere Becher, völlig durchbrochen, während bei den Ueberfanggläsern und dicken Krystallgläsern Rand und Bohrer nur bis zur Mitte eingegriffen haben. Für völlig durchbrochene Arbeit in Metall, Marmor etc. galt der technische Ausdruck „opus interrasile“. Man hätte ihn vielleicht auch auf Glas angewendet, wenn man durchbrochene Gläser als eine besondere Spezialität hätte hervorheben wollen. Aber eine solche Spezialisirung nach modernen industriellen Begriffen war nicht Sache der Antike. Sie begnügte sich mit allgemeineren technischen Gruppirungen.

Diatreta im engern Sinne, also geschliffene Netzgläser, vermuthet man auch in den beiden kleinen Bechern, welche Nero mit 6000 Sesterzen bezahlte. Bei Plinius XXXVI 195 heifst es: sed quid refert, Neronis principatu reperta vitri arte quae modicos calices duos quos appellabant petrotos H. S. VI venderet. Der Ausdruck „petrotos“ ist sinnlos und offenbar entstellt. Wieseler schlug, im Banne der alten Diatretentheorie, die Lesarten „pertusos“ oder „perforatos“ vor, Uebersetzungen des griechischen διατρητός, Friedrich machte daraus sogar „peritretos“. Ich glaube, dafs die Verwirrung nicht auf dem Irrthum eines Abschreibers, sondern auf dem Versehen eines Setzers beruht und dafs eine einfache Metathesis den Sinn wieder herstellt, pterotos anstatt petrotos. Nicht durchbrochene Netzgläser, sondern „geflügelte“ Gläser hat Nero gekauft, calices alati, leichte, zierliche Becher mit Henkeln, die luftig wie Flügel emporragten. Damit fällt die Hauptstütze der Ansicht, dafs durchbrochene Netzgläser schon zu Neros Zeit gemacht wurden. Martial, welcher an der Wende des I. und II. Jahrh. lebte, gebraucht, wie früher bemerkt, zum ersten Male in der uns erhaltenen antiken Litteratur die Bezeichnung Diatreta für Trinkgefäfse irgend welcher, nicht näher bezeichneter Art. Aus Coelius geht hervor, dafs darunter alle Arten mit Schleifrad und Bohrer bearbeiteter Gläser verstanden wurden, alles vitrum caelatum. Immerhin können wir uns jetzt mit der seit Winkelmann üblichen Beschränkung dieses Namens auf Gläser mit ausgeschliffenem Netzwerke und Inschriften begnügen, welche zu Ende des III. Jahrh. und zu Beginn des IV. Jahrh. aus einer Nachahmung von Metallgeflecht und durchbrochenen Metallumhüllungen hervorgegangen sind, zu einer Zeit, als das Opus interrasile blühte. Die Inschrift auf dem Strafsburger Becher, der Stil der anderen Devisen, die Fufsbildung auf dem Exemplare im ungarischen Nationalmuseum, die Fundumstände der Diatreta aus Köln, Hohensülzen, Strafsburg weisen uns dahin. Dazu kommt die ganz gleichartige Durchbildung des Netzwerkes auf echten wie auf Pseudodiatreten, auf den Bechern von Köln, Hohensülzen, Daruvar, Strafsburg und Verona. Die Uebereinstimmung ist selbst in Einzelheiten so vollkommen, dafs man nicht nur eine gleichzeitige Entstehung, sondern auch die gleiche Werkstätte annehmen kann. Von den mehr oder weniger vollständig erhaltenen Exemplaren fällt nur die Situla von S. Marco und der Becher der Sammlung Cagnola durch die abweichende Form der Umhüllung auf, doch spricht nichts dagegen, diese in den Anfang des IV. Jahrh. zu versetzen. Die Arbeit verräth freilich eine andere Hand. Die Pilaster an dem Cagnola-Becher erinnern an die trennenden Stützen auf geschliffenen rheinischen Gläsern des IV. und V. Jahrh. Zu denken gibt die Thatsache, dafs von acht Exemplaren die Hälfte am

Rhein, zwei in Pannonien und zwei in cisalpinischen Gallien gefunden wurden. Weder in Pannonien noch im nördlichen Italien gab es in römischer Zeit eine nennenswerthe einheimische Glasindustrie, die Fundorte der Diatreten liegen dort in Militärstationen, deren Besatzung mehrfach mit der rheinischen wechselte. Sie können durch höhere Offiziere und Beamte dahin gebracht sein. Wenn man noch erwägt, dafs an den übrigen Centren der antiken Glasindustrie, in Alexandrien, Sidon, Campanien, Gallien, Diatreta bisher nicht gefunden worden sind, können wir wohl rheinische Glaswerkstätten als Schöpfer dieser kostbaren Luxusgegenstände ansehen. Sie werden nur kurze Zeit von Wenigen in wenigen Exemplaren hergestellt worden sein. Daraus würde es sich erklären, dafs sich die antike Litteratur mit ihnen nicht beschäftigt hat. Der Spruch „piezeses" auf dem aus Köln stammenden Becher des Berliner Antiquariums, sowie auf dem im Pester Nationalmuseum ist altchristlich. Die Bekenner des Evangeliums haben sich demnach neben der Technik des fondo d'oro, und der Gravirung auch die letzte Glanzleistung der antiken Kunstindustrie, das durchbrochene Netzwerk in Glas dienstbar gemacht.

Aachen. Anton Kisa.

In welchem Stile sollen wir unsre Kirchen bauen?

(Forts. aus Jahrg. XI Sp. 245 ff. u. 267 ff.)

III.



Noch ein doppelter Einwand wird schliefslich gegen die Forderung der „exclusiven" Gothiker erhoben: 1. In der Kirchenmusik erkennt man den unvollkommneren Choral noch neben der vervollkommneten Musik, dem Palestrinastil als berechtigt an, — warum also nicht ebenso in der Architektur? 2. Die Gothiker selbst nehmen verschiedene Stile als berechtigt an, den früh-, hoch- und spätgothischen, welche weiter auseinander liegen als romanisch und frühgothisch.

Die Besprechung dieser Einwürfe ebnet zugleich den Weg zu einer positiven Beantwortung unsrer Frage.

Die erste Einwendung fafst das »Archiv für christl. Kunst«, 1897 S. 75, in folgende Worte: „Auch das andere Raisonnement ist nicht entscheidend und zwingend: der gothische Stil ist nur die Fortentwicklung des romanischen, die reife Frucht der romanischen Periode; wer wird also das Unvollkommene dem Vollkommenen, das Unfertige dem Fertigen, das Unreife dem Reifen vorziehen oder neben dem letztern noch das Erstere festhalten wollen? Die Palestrinamusik, der kontrapunktische mehrstimmige Chor hat sich aus dem einstimmigen Choral herausgebildet und bezeichnet gewifs eine höhere Stufe künstlerischer Vollendung, und doch bleibt neben ihr der Choral noch in Recht und Pflege".

Die Begründung ist bestechend, aber doch nicht durchschlagend. Denn thatsächlich ist das Verhältnifs der kontrapunktischen Musik zum Choral ein wesentlich anderes als das des gothischen zum romanischen Stil. Die Gothik ist die reife Frucht des romanischen Stils, sie ist das Fertige gegenüber dem Unfertigen, das Reife gegenüber dem Unreifen. Der schon in der romanischen Kunst lebendige Entwicklungskeim hat in rastloser Arbeit die alten Hüllen gesprengt, die Elemente umgeschaffen zu einem ihm vollkommen angepafsten Körper. Der Choral dagegen hat sich nicht zum Kontrapunkt entwickelt, er ist geblieben was er war. Die mehrstimmige Musik ist demnach auch nicht die Ausgestaltung eines im Choral schlummernden Lebenskeimes, sondern eine demselben geradezu gegenüberstehende Musikart, welche nur die im Choral vorliegenden Elemente für sich verwerthet hat. Der Choral ist ganz wesentlich einstimmiger Gesang, die Palestrinamusik ebenso wesentlich mehrstimmig, der Choral hat freien Rhythmus, der Kontrapunkt gebundenen, die Choralweisen sind aufgebaut nicht blos aus Einzeltönen sondern aus eigenthümlichen Tongruppen, welche die kontrapunktische Musik, als sie die Choralmelodien verwerthete, wieder auflösen mufste. Es ist somit in dem kontrapunktischen Gesang keine Spur von Fortentwicklung des Chorals, vielmehr besteht sie wesentlich darin, dafs einer aus dem Choral oder auch anderswoher entliehenen Tonreihe eine zweite, dann auch mehrere in harmonisch geordnetem Verhältnifs zur Seite gestellt wurden. Dafs gerade die Choralmelodien zu den kontrapunktischen Ge-

bilden verwoben wurden, ist nicht einmal wesentlich. Es hätten auch andere sein können, wie es zum Theil auch andere gewesen sind. Wollte die mehrstimmige Musik aber neben dem Choral in die Kirche Eingang finden, so mufsten ihre Weisen allerdings sich an jene der Kirche anschliefsen. Mag man nun den kontrapunktischen Gesang mit seinen wunderbaren Verschlingungen und seinen reinen Harmoniefluthen für eine höhere Stufe künstlerischer Vollendung ansehen als den Choral, jedenfalls ist er keine Vervollkommnung dieses letztern oder aus ihm herausgewachsen wie die Gothik aus der Romanik. Und daher hat er auch niemals den Choral ersetzt oder verdrängt, sondern ist nur neben demselben zugelassen worden, während der Choral selbst stets der an erster Stelle berechtigte kirchliche Gesang geblieben ist. — Ohne dafs wir auf diese Untersuchung tiefer eingehen, dürfen wir das doch als ausgemacht betrachten, dafs der Palestrinastil zum Choral in einem ganz und gar andern Verhältnifs steht als die Gothik zur Romanik, daher aus jenem für dieses kein Schlufs gezogen, kein Einwand erhoben werden kann.

Es ist überhaupt immer mifslich, Forderungen oder Zugeständnisse aus einem Kunstgebiete ohne weiteres auf ein anderes zu übertragen, denn in jedem gibt es Gesetze und Rücksichten, welche ihm ganz allein eigen sind. Wäre auch zwischen Palestrinamusik und Choral genau dasselbe Entstehungsverhältnifs wie zwischen Gothik und Romanik, so würde aus dem Umstand, dafs die beiden Musikarten neben einander zugelassen werden, für unsre Frage noch gar nichts folgen. Hier könnten vielmehr noch immer sehr wichtige Gründe das als unthunlich erscheinen lassen, was in der andern Kunst ohne Bedenken zugelassen werden kann. Denken wir z. B. nur daran, dafs die musikalischen Kunstwerke ohne Bestand sind und flüchtig wie ein Hauch an uns vorübereilen. Haben sie unser Ohr erreicht, unsern Geist entzückt, unser Herz gerührt, dann sind sie schon nicht mehr. Neue folgen ihnen und verwehen wie sie. So ersteht an demselben Orte, vor denselben Zuhörern ein Werk nach dem andern, keins aber bleibt. Anders in der Baukunst. Da kann ich nicht sagen: heute dieses, morgen jenes; sondern nur entweder dieses oder jenes. Nur eines von beiden, nicht beide kann ich wählen. Da werden freilich für die Wahl viel strengere Grundsätze aufgestellt werden müssen als in der flüchtigen Kunst Euterpe's. Doch hierauf müssen wir in anderm Zusammenhang zurückkommen.

Auch deshalb kann man die verschiedenen Darstellungsarten, die „Stile", innerhalb der einen Kunst nicht ohne weiteres mit denen in einer andern Kunst auf gleiche Stufe stellen, weil Werth und Bedeutung der „Stile" in den verschiedenen Künsten selbst nicht gleich sind.

In der Musik ist Stil etwas anderes als in der Baukunst oder der Bildnerei. Man versteht ja unter Stil die Eigenart der künstlerischen Darstellung, das eigenthümliche Gepräge, welches einer Gruppe von Kunstwerken gemeinsam ist und sie von andern unterscheidet, aber die Gründe, worin diese Eigenart beruht, können doch recht verschiedene sein. Hier ist es der Stoff, welcher die eigenthümliche Form bestimmt, z. B. beim Holzstil gegenüber den Steinbauten, dort die Zeit, z. B. beim altchristlichen Stil gegenüber dem mittelalterlichen, dort der Zweck der Werke, z. B. beim Kirchen-, Palast-, Festungsstil; dann wieder die Eigenart des Volkes, z. B. italienischer und niederländischer Stil in der Malerei, dann wieder die Eigenart einzelner Künstler z. B. Stil Giotto's und Raphaels u. s. w. Ob und wieweit nun verschiedene Stile neben einander berechtigt sein können, das läfst sich nicht aus allgemeinen Erwägungen heraus entscheiden, sondern nur, indem die in Frage stehenden Stile selbst in sich und in ihrem Verhältnifs zu einander ins Auge gefafst und beurtheilt werden.

Indem wir das unternehmen, wenden wir uns dem positiven Theil unsrer Aufgabe zu.

Doch es ist ja noch ein Einwand zu erledigen, und zwar ein schwerwiegender: Die Gothiker selbst lassen drei Stile zu, warum also nicht den vierten? Wir wollen diesem Einwande, der in der That am meisten Gewicht hat, durchaus nicht aus dem Wege gehen, halten aber dafür, dafs er nicht besprochen werden kann, ohne dafs wir auf den Kern der Sache eingehen und die in Frage stehenden Stile genau analysiren, dann aber auch von selbst sich beantwortet. (Forts. folgt.)

Essen. Joseph Prill.

Gothische Nachblüthler.



ie dem Meere nur allmählich kleine Stücke eines Küstenstriches abgewonnen werden können und es selbst dann, wenn durch kostspielige künstliche Anlagen eine gröfsere Fläche in Land verwandelt ist, plötzlich die Dämme überfluthet und sein altes Besitzrecht wieder geltend macht, so geht es auch in den verschiedenen Kunststilen. Ein durch jahrhundertelangen Gebrauch geweihter volksthümlicher Stil räumt nur langsam einem neuen seinen Platz oder bequemt nur theilweise seine Glieder der neuen Art an. Ganz erstirbt er nie; oft tritt er vollständig unvermittelt unter ganz fremden Verhältnissen wieder hervor. So war es mit der Antike, so war es mit der Gothik. Unter dem beinahe verknöcherten Konservativismus Englands lebte sie fort, als auf dem Kontinente die Renaissance schon ausgelebt hatte. Selbst an dem gröfsten Architekten dieses Landes, Inigo Jones, durch den sich „in seinem Kunstgebiete eine tiefer gehende Umwälzung als durch Shakespeare in der Poesie vollzog", ist, trotzdem er sich an den Werken Palladio's gebildet hatte, diese gothische Nachwirkung deutlich zu erkennen und auch sein Landsmann Wren gefällt sich nicht nur im Kirchen-, sondern auch im Palastbau in einer allerdings oft mifsverstandenen, aber doch bewufsten Nachbildung des Stiles des XV. Jahrh. Auch auf dem Kontinente machen wir an vielen Orten in dem Jahrhundert, in welchem Sandrart in der gothischen Architektur nur Ungeschicklichkeit, Unverstand und Unordnung erkannte, die gleiche Bemerkung, so namentlich in Böhmen, wo der geniale Baumeister Bayer zu verschiedenen Malen in die Formenwelt der besten Gothik zurückgreift und zugleich der als Architekt und Kunstschriftsteller gleich bekannte Jos. Bernh. Fischer von Erlach an demselben Stile Gefallen fand.

Gilt es im Allgemeinen von der Renaissance Norddeutschlands, dafs sie ein Dekorationsstil war, der sich mit jedem anderen Stile vertrug, so ist dieser Satz in hervorragender Weise auf die westfälische anzuwenden. Wölbung, Rippenschnitt, Fensterwerk und -Laibung und Streben bleiben bei den Kirchenbauten bis zum Beginn des dreifsigjährigen Krieges gothisch; in der Profanarchitektur hält sich die Gothik ebenfalls in den Portalumrahmungen, Gurt- und Abschlufsgesimsen, Fialen, Staffelfufs und Zinnenbekrönung, ja es finden sich noch vollständig ausgebildete Staffelgiebel ohne irgend welche Dekoration durch die herrschende Stilart nicht nur im Anfange des XVII. Jahrh., sondern sogar noch bis fast zwanzig Jahre nach dem westfälischen Frieden, die in ihrer einfachen Gliederung den Mitteln eines ausgesogenen Bürgerstandes jedenfalls besser entsprachen, als die kostspieligere Renaissance und das überladene Barock. Es mangelt ihnen zwar das schlanke Aufstreben der eigentlichen Gothik, aber immerhin sind sie Zeugen des zähen Festhaltens der einheimischen Baumeister an den ursprünglichen Formen. Träger dieses Gedankens sind vor allem die Jesuiten, die ihn namentlich in ihren Kirchenbauten wie in Düsseldorf und in Münster, versteinerten und in dieser Richtung auf ihre Umgebung ihren Einflufs ausübten, wie denn auch die ehemalige Klarissenkirche in Münster ihre Abhängigkeit von dem dortigen Jesuitenbau nicht verleugnen kann.

Von der aufserordentlichen Zähigkeit dieser Gedanken zeugt der Umstand, dafs ihm sein Lebensfaden nicht einmal durch den grofsen Krieg abgeschnitten wurde. Das beweisen, um etwas weiter abzuschweifen, der Westbau und der Thurm der Michaelskirche in Schleswig (1643), ein gothischer Kreuzgang in Stralsund (nach 1651), die Kirchhofskapelle in Leutesdorf (1662) und die schon dem XVIII. Jh. angehörende Kirche von St. Maximin bei Trier. Jedoch sind dieses nur vereinzelte Beispiele. Zwei westfälischen Bischöfen blieb es vorbehalten, in jener Zeit des überwiegenden Barocks die Gothik in den Kirchenbauten fast ausschliefslich wieder zur herrschenden Stilart zu machen: Christoph Bernard von Galen, Fürstbischof zu Münster, und Ferdinand von Fürstenberg, Fürstbischof zu Paderborn. Es ist dieses ein bemerkenswerthes Zeugnifs für die Vielseitigkeit dieser beiden Männer, dafs sie — obwohl namentlich Ferdinand in Folge seines langen Aufenthalts in Italien sonst entschieden zum Barock hinneigte und ein glühender Verehrer Bernini's war —, die den Klöstern, oft nicht zum Vortheil ihrer finanziellen Lage für ihre Klosterbauten und die innere Ausstattung ihrer Kirchen, ihre Barockmeister geradezu aufdrängten, und

die sie auch den Schlofsbauten ihren Stempel aufdrücken liefsen, in der Kirchenarchitektur selbst sich der Gothik, so gut es ging, ganz hingaben. Wir können in der ganzen Art dieser Bauten vielleicht eine Erinnerung an die Architektur der Jesuiten sehen, bei denen die beiden Fürstbischöfe erzogen waren, vielleicht auch nahmen sie in bewufster Weise, indem sie in der Gothik den eigentlichen Kirchenstil erkannten, direkte Fühlung mit den vor dem grofsen Kriege entstandenen Kirchenbauten, denn diese stehen den gothisirenden Kirchen, was namentlich die Verwendung ungothischer Surrogate anbetrifft, sehr nahe; so wurde, man möchte fast sagen, ein neuer gothischer Typus geschaffen. Jedenfalls konnten von Galen und Fürstenberg den Zweck, den sie neben der Ruhmsucht, von der namentlich der letztere nicht freizusprechen ist, mit ihren zahlreichen Bauten verfolgten, nämlich Geld unter das durch den Krieg verarmte Volk zu bringen, durch einfachere gothische Bauten, die nicht soviel Kapital verschlangen, wie das Barock und ihnen so gestatteten, an vielen Orten zugleich ihre Bauthätigkeit zu entfalten, bei weitem umfassender erreichen. Bei diesen konnten sie auch gerade die einheimischen Meister beschäftigen, denen die Gothik viel mundgerechter war, als das Barock; ebenfalls mufsten sie bei den Tyroler Meistern, die in dieser Zeit in immer helleren Schaaren nach Westfalen strömten, mehr Anklang finden, denn auch in ihrer Heimat hatte sich bis dahin mit dem Katholizismus die gothische Formenwelt behauptet. Das Erbtheil v. Galen's und v. Fürstenberg's übernahm der münsterische Fürstbischof Christian v. Plettenberg.

Die bekanntesten Beispiele gothischer Bauten Westfalens inmitten der Barockzeit sind die 1663 entstandenen Galen'schen Kapellen am Dome zu Münster. Sie können aber nicht unbedingt als Beweise einer bestimmten Geschmacksrichtung oder als ein aus dem Geiste des Erbauers selbstständig entsprungenes Produkt der gothischen Architekturidee gelten; man wollte vielmehr die Harmonie des Ostchores nicht durch barocke Zuthaten stören, kopirte bis in's geringste Detail hinein das aus spätgothischer Zeit stammende Armatorium an der Nordseite des Chores und gab so dem ganzen Bau einen symmetrischen Abschlufs. Man wird aber nicht fehlgehen, wenn man diesen Bauten die Ausreifung der gothisirenden Richtung zu einem Theile wenigstens zuschreibt. Erst von dem Baue der Kirche in Sassenberg (1670) an erlangt die letztere eine bestimmte Kontinuität. Die in der Zwischenzeit entstandenen Kirchen in Cörbecke und Herbern verkörpern mit ihrem unsicheren Tasten in alle bis dahin dagewesenen Stile und ihrem ungeregelten Suchen nach einer festen Form so recht die durch geringe Uebung bedingte Rathlosigkeit der bauleitenden Kreise.

Als eine Vorläuferin der gothisirenden Kirchenarchitektur können wir im gewissen Sinne die Kirche in Neuhaus (1666) ansehen, jedoch zeigt sie sich hier noch bei weitem nicht in der Durchbildung, wie in Sassenberg. In dieser sehen wir das Prototyp; sie ist zugleich in ihrer Dreischiffigkeit die gröfste Schöpfung ihrer Art, denn ihre Descendenten sind bis auf die Jesuitenkirche in Paderborn, welche in Folge eigenthümlicher Bauschicksale die Gothik nur weniger hervortreten läfst, einschiffige Anlagen. Glücklicherweise läfst sich für Sassenberg der ausführende Architekt feststellen, es ist der bekannte Baumeister Peter Pictorius, welcher im dreifsigjährigen Krieg mit den Schweden nach Münster gekommen und wegen seiner Fertigkeit im Zeichnen dem Bischofe v. Galen empfohlen war. Was die Kirche selbst anbetrifft, so athmet sie in ihrer Gesammtform sogar im Profile der Gurtgesimse in vollen Zügen den gothischen Geist. Sie ist ein Hallenbau; die Gewölbe, auch jenes über dem Chor, haben Kreuzrippen, die Säulen, welchen in den Nebenschiffen Wandpilaster und aufsen Strebepfeiler entsprechen, kämpferartige Kapitäle; Gurten und Fenster schliefsen mit runden Bögen. Hauptsächlich darin, dafs im dreiseitigen Chorabschlusse die beiden Rippen an der Querrippe zusammenstofsen, die Oberwand über die Aufsenmauern hinaussteigt, offenbart sich das Verknöcherte und Abgelebte der Gothik. In so vollendetem Mafse reichen die kleineren Gotteshäuser des Münsterlandes nicht an ihre grofsen Vorbilder heran. Es ist fast, als habe Pictorius in der Sassenberger Kirche ein Schaustück schaffen sollen, an dem sich die kleineren Bauhandwerker ein Muster nähmen. Der künstlerisch hoch entwickelte Hof Ferdinands kam der Gedankenarmuth derselben zu Hülfe. Es liegt der Gedanke nicht allzu fern, dafs von den eingesessenen Maurermeistern

für die kleineren Kirchen der erste Plan entworfen wurde und an diesen sich, wie ja in der Barockzeit Aenderungen an dem Entwurfe von mehr oder minder berufener Seite an der Tagesordnung waren, die höfischen Korrekturen ansetzten. Dafs dabei das Barock seine Einführung, wenn auch nur in unwesentlicheren Theilen, fand, ist natürlich, andererseits aber auch war der Maler Fabricius, welcher 1664 bis 1666 zur Ausstattung des Schlosses in Neuhaus Architekturen des Landes in getreuer Aufnahme wiedergab, ebensowohl wie Ferdinand selbst, der sich vielfach mit antiquarischen Kunstbetrachtungen befafste, berufen zu einer sachgemäfsen Disposition der gothischen Grundform. Vergleichen wir die Kirchen von Neuhaus, Kinderhaus, Corvey, Handorf, Südkirchen, Nordkirchen, Capelle bei Lüdinghausen, Mülheim an der Möhne, die Jesuitenkirche in Coesfeld und die ehemalige Franziskanerkirche in Münster miteinander, so sind ihre charakteristischen Züge von so frappanter Aehnlichkeit, dafs sie auch das ungeschulte Auge auf eine Centrale hinweisen.

Dieses ganze System, welches schliefslich doch nichts mehr ist, als eine verkümmerte Nebenbildung des Barocks, hätte lebensfähig werden können, denn es trieb Keime der Entwicklung. Bei näherer Untersuchung ergeben sich Differenzpunkte, welche die Bauten Fürstenberg's und Galen's von denen Plettenberg's ziemlich scharf unterscheiden. Die Hauptmerkmale der ersteren, unter welche aufser Sassenberg fallen die Kirchen in Neuhaus, Corvey, die Jesuitenkirche in Paderborn, sowie andere, welche in ihrem ursprünglichen Plane auf diese Zeit zurückgehen und auf welche wir noch zu sprechen kommen, sind: ziemlich steiler Spitzbogen, schweres birnförmiges Profil der Gurt- und Kreuzrippen, sorgfältig bearbeitete Konsolen und Schlufssteine, spitzbogige Fenster mit Fischblasenmustern oder Stabwerkverschlingungen. Dem stehen in den Plettenbergischen Kirchen wie Capelle, Südkirchen und Handorf gegenüber: runde Wölbung, Trennung der Traveen durch Gurtbogen, flacher Rippenschnitt, schmucklose Konsolen, rund- oder stichbogige Fensterschlüsse, kleinliches Mafswerk. Beiden Arten gemeinsam sind: schwach abgetreppte Streben, welche in Coesfeld und Corvey in den Bau hineingezogen wurden, durch Wassernase gebildete Gurtgesimse, hohe, lichte Fenster und in barocker Weise überladene Portale.

Die älteren Bauten, also die von Pictorius abhängigen, zeigen noch immer eine gewisse Selbstständigkeit und dazu gehört auch die Kirche in Nordkirchen. Mitten in der zweiten Periode, wenn wir die Plettenbergische Zeit so nennen dürfen, taucht hier eine frische Erinnerung an die früheren Bauten auf, welche nur daraus zu erklären ist, dafs der jüngere Pictorius, welcher 1690—1693 das Schlofs in Nordkirchen erbaute, auch den Plan für die Kirche lieferte und die Schule seines Vaters nicht verleugnete. Capelle, Südkirchen und Handorf, das sieht auch das Laienauge, gingen aus einer Hand hervor und das war, wie sich aus den Handorfer Kirchenrechnungen von 1699/1700 urkundlich feststellen lässt, die des Münsterischen Domwerkmeisters, des Kanonikus Quinken, des Günstlings Plettenberg's. Er ist ein in der Kunstgeschichte ganz vereinzelt dastehender Baumeister, der leider noch zu wenig beachtet ist und dem manche Bauten zuzuschreiben sind, die man jetzt anderen vindicirt. Wohl selten hat ein älterer Architekt einen tieferen Blick in die architektonische Vergangenheit seines Landes gethan, als Quinken in der Vorderfront des Schlosses Ahaus, welche früher Pictorius zugeschrieben wurde. Er war es auch, welcher von Ahaus abberufen wurde, um 1691 die Coesfelder Jesuitenkirche zu vollenden und daher erhielt diese Kirche, deren Grundstein schon 1673 gelegt wurde, einige Merkmale der Plettenbergischen Zeit. Aehnlich lagen die Verhältnisse offenbar bei der ehemaligen Deutschritterkirche in Mülheim. Schon der Landkomthur Franz Wilhelm von Fürstenberg (1671 bis 1688) hatte bei seinem fürstbischöflichen Bruder den Plan herstellen lassen, aber erst unter seinem Nachfolger Wilhelm v. Plettenberg (1688—1712) schritt man an die Ausführung heran und übertrug sie Quinken, der zugleich Werkmeister der Commende war. Und gerade als wenn mit diesem die gothisirende Architektur sterben sollte: 1712 war der Bau bis zum Thurmtravee fortgeschritten, da starb Quinken und sein Nachfolger, der das Werk vollendete, verfiel vollständig in das landläufige Barock. In der Mülheimer Kirche kreuzen sich daher, weil Plan und Ausführung in verschiedenen Händen lagen, die beiden gothisirenden Richtungen, an ihr schufen deren

Träger die Familie v. Fürstenberg mit ihren Architekten und die Familie v. Plettenberg mit Quinken.

Fast ein halbes Jahrhundert beherrschte die gothisirende Architektur die Kirchenbauten des Münsterlandes und dass sie festen Fufs gefafst hatte, beweisen die Kirchen in Melle und in Hopsten, die ihr, was die Disposition anbetrifft, noch 1721—1724 bezw. 1732 gehorchen.

Dortmund. Joseph Hoffmann.

Nachrichten.

Franz Bock †. Obwohl dieser am 30. April zu Aachen im Alter von 76 Jahren gestorbene Archäologe zu unserer Zeitschrift nicht in Beziehung stand, sollen doch in ihren Spalten die grofsen Verdienste nicht ungewürdigt bleiben, die er um die Erforschung und Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst sich erworben hat.

Mit ganz ungewöhnlichem Talent für das Verständnifs der christlichen Kunst, namentlich der Kleinkünste des Mittelalters begabt, wufste er schon als Student sich und Andere dafür zu begeistern, und seit seiner Priesterweihe im Jahre 1850 durch unermüdliches Sammeln kirchlicher Kunstgegenstände, besonders textiler Art, sowie durch vielfache Reisen seinen an den Denkmälern geschulten Blick beständig zu schärfen. Zahlreiche Veröffentlichungen, unter denen »Die Kleinodien des hl. römischen Reiches deutscher Nation« und die »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« an erster Stelle zu nennen sind, machten seine umfassenden, mehr auf Intuition und Beobachtung, als auf gelehrter Forschung beruhenden Studien zum Gemeingut, und in geistlichen wie in weltlichen Kreisen wirkte er sehr anregend durch die Unmittelbarkeit seines Lernens und Lehrens, der aus den romantischen Bestrebungen hervorgegangenen Richtung immer neue Anhänger gewinnend, zumeist unter den Künstlern, die er durch den beständigen Hinweis auf die alten Vorbilder zu erheben, zu unterweisen, zu leiten verstand. Dieser Richtung ist er, trotz mancher Schicksalsschläge, treu geblieben bis zum Tod, und der rast- ja ruhelose Eifer, mit dem er seine Sammelneigung weithin ausdehnte, ist manchen Museen von Nutzen gewesen, wie seine fortdauernden gröfseren und kleineren Schriften vielfache Beachtung fanden, obgleich sie keine grofsen Fortschritte mehr in der Erkenntnifs bezeichneten und der etwas schwulstige Stil nicht gerade verlockend wirkte. — Unter den „Rathgebern der Künstler" und Fürsorgern für „die Zier des Hauses Gottes" gebührt ihm ein hervorragender Platz. R. I. P.! Schnütgen.

Bücherschau.

Geschichte des Bisthums Hildesheim. Von Dr. Adolf Bertram, Domkapitular. I. Band. Von Gründung des Bisthums bis zum Jahre 1503. Mit 5 Tafeln und 133 Abbildungen im Text. Verlag von August Lax in Hildesheim. (Preis broschirt 8 Mk., Prachtband 10 Mk.)

Sein vor $2\frac{1}{2}$ Jahren erschienenes, sehr beifällig aufgenommenes (auch hier Bd. IX, Sp. 279 besprochenes) Buch über „Die Bischöfe von Hildesheim" hat der Verfasser über Erwarten schnell zu einem Werke über das Bisthum Hildesheim erweitert, um im Zusammenhang für weitere Kreise ein Bild zu entwerfen von dem reichen Leben, welches auf kirchlichem, sozialem, künstlerischem, kulturgeschichtlichem politischem Gebiete in diesem bevorzugten Sprengel geherrscht hat während des Jahrtausends, auf welches er zurückblickt. Offenbar war es dem Verfasser, den die heimathliche Anhänglichkeit zu seinen umfassenden und gründlichen Studien angeregt und inspirirt hat, vornehmlich darum zu thun, in der äufseren Entfaltung das innere Leben zu zeigen, aber überall hat der begeisterten Schilderung der nüchterne Historiker das Material geliefert, welches mit der gröfsten Objektivität geprüft und gesichtet ist. Poetisch muthet die Einleitung an, mit der Devise: „Unter dem goldnen Dache" einen Ueberblick bietend; und durch die Urzeit, das germanische Heidenthum und das junge Christenthum ist schnell der Weg gebahnt zur Gründung des Bisthums, dessen erste drei Jahrhunderte 815—1119 eine Zeit glorreichster Entfaltung darstellen, dank einer Auslese durch Tugend wie Wissenschaft und Thatkraft hervorragender Bischöfe. In diesem ersten grofsen Abschnitt und in den beiden folgenden, welche vom Anfange des XII. bis zur Mitte des XIII. und von hier bis zum Beginn des XVI. Jahrh. die Geschichte weiterführen, fafst ein „Rückblick" die glänzenden Erfolge zusammen, die hier auf allen Gebieten des kirchlichen Lebens in die Erscheinung traten, namentlich auch auf dem Kunstgebiet, dem der Verfasser seine besondere Aufmerksamkeit widmet, so dafs sein Buch zu einer Art von mittelalterlicher Kunstgeschichte Deutschlands, speziell des alten Sachsenlandes, wird, wenigstens für die Gebilde der Architektur, Plastik und des Goldschmiedegewerks, welche hier zu so eigenartiger wie glänzender Entfaltung gelangt sind. Gerade diesen Denkmälern, über deren Erhaltung ein glücklicher Stern gewaltet hat, sind fast ausschliefslich die zahlreichen, durchweg klaren und anschaulichen Abbildungen gewidmet. — Inhalt, Darstellung und Illustration vereinigen sich in diesem I. Bande zu einer so kostbaren mittelalterlichen Bisthumsgeschichte, dafs jede deutsche Diözese den Hildesheimer Sprengel darum beneiden mag. — Der II. Band soll die Geschichte bis in unsere Zeit fortführen und zum Abschlufs bringen. Schnütgen.

L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration par Emile Male. Ouvrage illustré de 96 gravures dans le texte ou hors texte. Ernest Leroux. Paris 1898. (Preis: 10 Fr.)

Im Unterschiede von der bisherigen, fast ausschliefslich auf die Einzelheiten der Darstellungen sich beschränkenden Behandlung der mittelalterlichen Bildersprache unternimmt es der Verfasser, die Quellen zu prüfen, aus denen sie geschöpft hat, und zwar im XIII. Jahrh., der Zeit ihrer glänzensten Entfaltung, namentlich in Frankreich. Von dem Gedanken ausgehend, dafs die Kunst im Mittelalter als ihre höchste Aufgabe betrachtete, die erhabensten Gedanken der Theologie wie der Wissenschaft überhaupt in gemeinverständlicher Sprache zum Ausdruck zu bringen, durchforschte er die dieser Zeit angehörige theologische und philosophische Literatur, die in den grofsen Encyklopädien des XIII. Jahrh. besonders des h. Thomas Aquin, Jakobus de Voragine, Wilhelm Durandus, am meisten des Vincenz von Beauvais ihre Zusammenfassung gefunden hat. Das in vier Theile gegliederte Speculum majus des letzteren legt er seiner ganzen, so geschickten wie mühsamen Untersuchung zu Grunde, nachdem er in der Einleitung auseinandergesetzt hat, dafs die mittelalterliche Ikonographie dem Wesen nach Schrift, Arithmetik und Symbolik sei, also Lehrbuch mit Hülfe der Zahlenverhältnisse und der Sinnbilder. Das I. Buch ist dem Speculum naturae gewidmet, welches im Anschlusse an das Sechstagewerk vornehmlich mit den Pflanzen und Thieren sich beschäftigt und die Bedeutung der Bestiarien in klarer, mafsvoller Erörterung darlegt. Ueber die beiden Hauptmittel, die durch die Sünde gefallene Menschheit wieder zu erhöhen, über die Arbeit und die Wissenschaft, also über die Thätigkeit der Hände und die freien Künste verbreitet sich das II. Buch unter dem Titel Speculum scientiae. Mit dem Speculum morale hat es das III. Buch zu thun, mit den Tugenden und Lastern, mit dem thätigen und beschaulichen Leben; endlich mit dem Speculum historiae das IV. Buch, welches zwei Drittel des ganzen Werkes umfafst und das alte Testament, die Evangelien und Apokryphen, die Geschichte und Legende der Heiligen, das heidnische Alterthum und seine Symbolik, die Profangeschichte namentlich Frankreichs, die Apokalypse und das letzte Gericht behandelt. Im Schlufswort erklärt der Verfasser den grofsen ikonographischen Cyklus der bedeutendsten französischen Cathedralen, und hier verräth er sich zumeist als Franzose, aber ohne dafür irgendwelchen Tadel zu verdienen. — Das überaus inhaltreiche, glänzend geschriebene Buch stellt dem Wissen wie dem Urtheil des Verfassers das beste Zeugnifs aus, und zumal der Ueberfülle des Stoffes gegenüber verdient die gleichmäfsige, objektive Behandlung das höchste Lob. Auf dieser soliden Grundlage ist eine weitere Bearbeitung dieses bedeutsamen Feldes von grofser Wichtigkeit, defswegen dem ungemein interessanten und anregenden Buche auch in Deutschland Einführung und Verbreitung durchaus zu wünschen.

Schnütgen.

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz, der durch die ihre Anziehungskraft fortdauernd behauptenden farbigen Reproduktionen der musizirenden Engel Fiesole's seinen Ruf begründet und durch neue Farbenholzschnitte beständig gesteigert hat, bietet so eben als Pendant zu der Madonna della Sedia Raphaels (die in Bd. XI, Sp. 288 auf's wärmste empfohlen wurde) ein Rundbild, welches jenes an Reiz und feinster Durchführung noch übertrifft, nämlich die Madonna della Melagrana (Granatapfel), auch Madonna mit dem Tintenfafs oder die Madonna des Magnificat genannt von Sandro Botticelli, ein Bild von einer unvergleichlichen Anmuth, an welchem die Xylographen Knöfler in Wien den Farbenholzschnitt bis zur höchsten Vollendung entwickelt haben. Die Zartheit der Konturen, die Klarheit der Farben, die harmonische Stimmung ist geradezu staunenswerth; die zarten Goldornamente, die das Ganze beherrschen, verdanken ihre Schärfe dem direkten Auftrage auf den Papiergrund, also der Aussparung in den betreffenden Farben, und breiten sich trotz der Bestimmtheit der Zeichnung wie ein Hauch aus über dem entzückenden Gemälde, dem an Liebreiz nicht leicht ein Wandschmuck gleichkommen mag. Goldfarbiges Holz dürfte am besten die Zwickel ausfüllen, die ein flacher dunkler Rahmen mit angestofsenem halben Profil abzuschliefsen hat. Die Vorzugsdrucke auf Japan-Papier der „Sedia" wie der „Melagrana" kosten je 20 Mk., solche auf weifsem Papier je 8 Mk. H.

Die Verlagsanstalt von Benziger & Co. sucht ihre Auswahl religiöser Bilder fortdauernd zu vermehren und hierbei den verschiedensten Geschmacksrichtungen gerecht zu werden. Die ernstere Auffassung kommt zunächst und zumeist in der geschichtlichen Abfolge der Stile zum Ausdruck, aber nicht in strenger Nachahmung, sondern in abgeschwächten Formen, so dafs, was als Katakombenstil, als romanische und gothische Art, als deutsche oder italienische Renaissance angesehen sein möchte, das Charakteristische der alten Formen vielfach vermissen läfst. Die ernsteren Gebilde moderner Art dürften daher im Ganzen den Vorzug verdienen, jedenfalls vorzuziehen sein den weicheren Darstellungen, wie sie namentlich durch einige Kommunionandenken vertreten sind. Obgleich diese an Sentimentalität hinter den französischen Leistungen vortheilhaft zurückbleiben, so kann ihnen doch kein Lob gespendet werden, und die im modernsten Stil gehaltene Einrahmung mit ihren durchbrochenen und geprefsten Ornamenten und mit allerlei das Aufstellen erleichternden Klappvorrichtungen ist nicht gerade geeignet, den Eindruck zu verbessern, am wenigsten, wo Nachbildungen mittelalterlicher Bilder dieses absonderliche Gewand erhalten haben. Farbigen Bildchen eine reliefirte kolorirte Einfassung zu geben, ist ein ganz brauchbarer Gedanke, da sie das Aufhängen und Aufstellen erleichtert, das umständliche und kostspielige Einrahmen überflüssig macht, aber mafsvolle und stilistisch angepafste Formen, die durch Pressung wohl am einfachsten erreicht werden, sind hier die Voraussetzung für harmonische Wirkung. H.

Abhandlungen.

Neue Leinendamaste für den Altargebrauch.

Mit 10 Abbildungen.

Pures Leinen soll, gemäfs den liturgischen Bestimmungen, für die Gewebe verwendet werden, welche in die allernächsten Beziehungen zum hl. Opfer treten, also für die Altartücher, Korporalien, Purifikatorien und Pallen. Von diesen haben im Mittelalter vornehmlich die Altartücher, aber auch diese mehr ausnahmsweise, reicheren Schmuck durch die Stickerei erhalten, die den drei anderen Tüchlein zumeist vorenthalten blieb, auch dem vornehmsten derselben, dem Korporale, für dessen Mitte aus leicht begreiflichen Gründen die Rubrik des Missale jedwede Verzierung untersagt, so dafs diese höchstens in einer schmalen Randeinfassung bestehen darf. Eine solche ist aber auch schon im XV. Jahrh. nachweisbar, um freilich in den folgenden Jahrhunderten, in denen die Spitzen eintraten, zu deren Gunsten fast vollständig zu verschwinden. Ihre Auferstehung aber hat sie vor einem halben Jahrhundert gefeiert, als mit dem Wiedererwachen der Gothik auch die Nadelmalerei der kirchlichen Paramente sich bemächtigte; und gerade die Leinenstickerei, als die einfachste dieser Handarbeiten fand am schnellsten verständige Pflege. Zeichner, die sich bald mit den mittelalterlichen, namentlich mit den spätgothischen Formen bekannt gemacht hatten, versorgten die Stickerinnen, zumeist Klosterfrauen, mit guten Vorlagen, und wohl in keinem Zweige der kirchlichen Handarbeiten wurde Besseres geleistet, als in der Leinenstickerei. Ueber den engen Bereich geometrischer und vegetabilischer Musterungen kam sie freilich selten hinaus, und wenn sie sich zu figürlichen Darstellungen verstieg, so vermochten nur die geschicktesten Hände Befriedigendes zu leisten. Inhaltlich blieben daher diese Verzierungen immerhin dürftig, und da sie ausserdem grössere Ausgaben erforderten, so lag es nahe, nach einer mechanischen Verzierungsart zu suchen, die, mit den liturgischen Anordnungen vereinbar, den einzelnen Leinentüchlein einen angemessenen, ihre Bestimmung andeutenden Schmuck zu verleihen vermochte. Dafür empfahl sich die Damastbindung, welche schon das Mittelalter von der Seide auf das Leinen übertrug, aber soweit die spärlichen Ueberreste dieser Technik erkennen lassen, nur für kleine schematische Musterungen, die nicht wesentlich über den Gebildrahmen hinausreichen, sowie für ornamentale Verzierungen nach Art des Granatapfels. Der Renaissance und namentlich dem Barock blieb es vorbehalten, diese Technik auf grofse figürliche Darstellungen auszudehnen, wie sie namentlich für Tischtücher, Servietten u. dergl. begehrt wurden. Merkwürdigerweise ist diese dem Profangebrauche so bereitwillig entgegenkommende Technik nur wenig in den Dienst des Altars getreten, und erst in unserem Jahrhundert hat sich mit der Sorge für „die Zierde des Hauses Gottes“ in gröfserem Umfange das Bestreben geltend gemacht, die Damastbindung für den liturgischen Gebrauch zu verwenden.

Da es dafür an alten Vorlagen gebrach, so mufste versucht werden, im alten Geiste Neues zu schaffen wie für den Inhalt so für die Form. Diesen Versuchen kann leider nicht nachgesagt werden, dafs sie besonders glücklich gewesen seien. Bei der aufserordentlich geringen Anzahl der Künstler, die solchen Aufgaben gewachsen waren, kann es nicht auffallen, dafs fast alle bisherigen Leistungen an mancherlei Mängeln leiden, die theils in den ungeeigneten, zumeist ganz oberflächlichen, verwässerten Darstellungen, theils in den inkorrekten, ungeschickten Formen bestehen. Naturalistische Trauben und Aehren mit eingestreuten Kreuzen und sonstigen Symbolen reichen da nicht aus; auch die Nachbildungen alter Gemälde nicht, mögen diese noch so berühmt sein. Die Uebertragung des Abendmahles von Leonardo da Vinci und noch älteren italienischen Malern auf die Leinentextur mag ein technisches Meisterstück sein, stilistisch ist sie eine grofse Verirrung.

Dieser kirchliche Kunstzweig, dessen praktische Bedeutung auch durch die starke Nachfrage nach seinen Erzeugnissen bestätigt wird, bedurfte daher der Reform sowohl hinsichtlich des Inhaltes, wie der Form der Darstellungen. Der Fabrikant Julius Gunst in Bielefeld hat sich die Lösung dieser Aufgabe angelegen sein lassen, indem er sich die Mitwirkung des Zeichners Otto Mengelberg in Driebergen bei Utrecht zu sichern wufste. Seiner ungemein geübten und geschickten Hand, welche über die mittelalterlichen Formen, die figuralen wie ornamentalen, mit vollkommener Sicherheit und Freiheit verfügt, sind die fünf Garnituren zu danken, die Gunst nunmehr als Serie I auf den Markt zu bringen vermag, und von denen die wichtigeren Stücke hier in photographischen Nachbildungen der Gewebe vorgelegt werden.

Jede Garnitur repräsentiert eine eigene Stilart, oder denselben Stil in einfacherer, bezw. reicherer Durchführung, und besteht in Korporale, Purifikatorium d. h. Kelchtüchlein, und Palla. Das Wappenschildchen mit den drei Kreisen, welches auf jedem Stück wiederkehrt, ist Symbol und Marke zugleich.

Das romanische Korporale (Fig. 1) stellt die sitzende Gottesmutter dar als die Vermittlerin der sieben Gaben des hl. Geistes, von denen eine als Taube ihre Brust schmückt, die sechs anderen ihr zufliegen, nach dem Vorbilde des bekannten Fensters von Chartres. Ein Fries von acht durch Ornamente geschiedenen Lämmern, die auch sinnbildlich gedeutet werden können, umkreist das Medaillon, und streng stilisirtes üppiges Rankenwerk füllt die Zwickel. — Das dazu gehörige Purifikatorium (Fig. 1 a) macht ein grofses reich stilisirtes Kreuz zum Mittelpunkt eines auch aus einem Thierfriese bestehenden Ovals, und auf der Palla (Fig. 1 b) sind ähnliche Motive zu einer quadratischen Kreuzform vereinigt. Die durchaus korrekte spätromanische Musterung, bei harmonischer Vertheilung von Grund und Zeichnung, verdient um so gröfsere Anerkennung als die der Webekunst von Alters her geläufige symmetrische Anordnung, d. h. die absolute Identität von rechts und links, welche die Kosten der Herstellung erheblich vermindert, dem Zeichner besondere Schwierigkeiten bietet.

Das frühgothische Korporale (Fig. 2) zeigt in dem Mittelquadrat, dem Neuntel, auf welches es durch das viermalige Zusammenlegen reduzirt wird, das Monogramm Jesus in vortrefflich gezeichneten Majuskeln, und die aus den Ecken aufschiefsenden wie an die Seiten sich anschliesenden Blattranken vervollständigen dieses gebräuchlichste und verständlichste aller Heilszeichen zu einem den Grund in sehr befriedigender Weise ausfüllenden und belebenden Bilde. Das Mittelquadrat allein dient als Palla (Fig. 2a); mit den Eckenzweigen der herzförmigen Blätter als Purifikatorium, so dafs also auch hier die Technik für die Verwohlfeilung der ganzen Garnitur in geschickter Weise ausgenutzt wird.

Die beiden spätgothischen Granatapfelmusterungen (Fig. 3 und 4), die nicht abgepafst sind, können zu Korporalien, Purifikatorien und Pallen zerschnitten, wie zu Altartüchern verwendet werden, ebenso einfache wie wirkungsvolle Gewebe, welche mit farbigem Einschufs von Leinen oder Seide versehen, auch sehr passende Paramentenfutter abgeben würden.

Das spätgothische Korporale (Fig. 5) besteht als das Produkt des Zusammenlegeverfahrens aus 9 Quadraten, von denen das mittlere durch das von der halben Mandorla umgebene Brustbild des Heilandes gebildet wird. Als Hoherpriester ist er in der Kasel mit dem Kelche in der Hand dargestellt, der hier durch die Schlufsworte der Konsekration seine Erklärung findet. Dekorative Ranken, mit und ohne Minuskelmonogramme, umgeben dieses Brustbild wie mit einem breiten feierlichen Kranze, der sich sehr anmuthig über den Grund vertheilt. — Das Brustbild für sich allein empfiehlt sich sofort als Palla, und die aus Monogrammen und Zweigen zusammengesetzten drei Quadrate bedurften nur schmaler Streifenansätze, um sich als Purifikatorien zu eignen, so dafs auch bei dieser Garnitur wiederum die Einfachheit der Herstellung zur Einheitlichkeit der Wirkung den Weg gebahnt hat.

Das spätgothische Korporale mit der Darstellung der Verkündigung (Fig. 6) bezeichnet den Glanzpunkt der ganzen Serie in Zeichnung und Technik. Ganz im Geiste der flämischen Meister und doch durchaus selbstständig und eigenartig ist das Medaillon gezeichnet, welches ein Kranz von Weinlaub umgibt, in überaus geschickter Abwechselung von Grund und Muster, durch die kräftige Inschrift vorzüglich eingefafst. — Das dazu gehörige Purifikatorium (Fig. 6 a) stellt gleichfalls in Medaillonform einen von ebensolchen Weinranken umfangenen Springbrunnen dar, dessen sieben Röhren die Heilswasser entströmen,

Fig. 1. Romanisches Korporale.



Fig. 1a. Romanisches Purifikatorium.

Fig. 2. Frühgothisches Korporale.



Fig. 1b. Romanische Palla.



Fig. 2a. Frühgothische Palla.

Fig. 5. Spätgothisches Korporale reicher Ausführung.





Fig. 3 und 4. Einfachste spätgothische Muster.

Fig. 6. Spätgothisches Korporale reichster Ausführung.

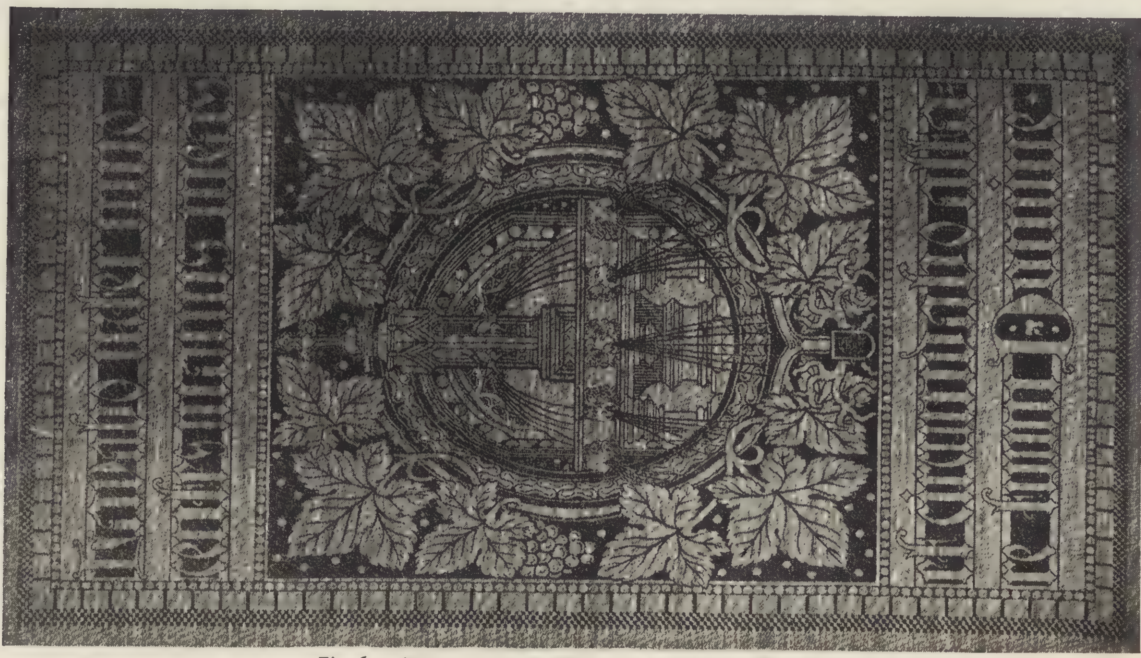


Fig. 6a. Spätgothisches Purifikatorium reichster Ausführung.

um gemäfs der Lavaboinschrift, den Altar des Herrn zu benetzen und zu befruchten. — Dem Reichthum der Darstellung entspricht die Feinheit des Materials wie der Ausführung, so dafs diese Garnitur kaum noch überboten werden könnte, für die höchsten Festtage geeignet wie als Festgeschenk.

Es darf daher dieser mit Recht sofort grofs und vornehm unternommene und durchgeführte Versuch, die für die erhabensten Bethätigungen des liturgischen Dienstes bestimmten Leinengewebe durchaus würdig und künstlerisch auszustatten, als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Dafs diesem Erfolge auch der geschäftliche entsprechen wird, darf wohl um so zuversichtlicher angenommen werden, als sich daran die Hoffnung knüpft, der opferwillige Unternehmer werde bald eine II. Serie folgen lassen, in welche auch die Altartücher aufzunehmen wären, von den einfachsten Musterungen bis zu den reichsten sinnbildlichen Darstellungen, welche die Mitte zu flankiren hätten. Schnütgen.

Zur Baugeschichte frühmittelalterlicher Krypten.

I. Die Hildesheimer Domgruft.



err Domkapitular Dr. A. Bertram, der bewährte und unermüdliche Forscher in der Geschichte des Bisthums Hildesheim, hat die Ergebnisse seiner Untersuchungen über die Hildesheimer Domgruft in einer vortrefflichen Schrift[1]) niedergelegt, die auch in der »Zeitschrift für christl. Kunst« (1897, 157 f.) die nöthige Beachtung gefunden hat. Der Nachweis, aus welcher Zeit die beim Annalista Saxo benutzte *fundatio ecclesie Hildensemensis,* die Hauptquelle für die ältere Baugeschichte des Doms, stammt, und welch hoher geschichtlicher Werth ihr beizulegen ist, die Deutung ferner der überaus merkwürdigen Confessio — vermuthlich des hl. Epiphanius — unter dem Kreuzaltar, für die nur in der Grabanlage König Heinrichs I. in der Quedlinburger Stiftskirche eine gewisse Analogie besteht, sind vollständig gelungen und werden kaum angefochten werden können. Nur die Darlegung der sich zeitlich ablösenden Gestaltungen, welche die Chortheile und die Krypta des Doms gefunden haben, hat mich weder beim ersten Lesen der Schrift noch nach einer örtlichen Besichtigung zu überzeugen vermocht, und doch scheint die Streitfrage von einer allgemeineren Bedeutung zu sein, als man ihr auf den ersten Blick zukommen lassen möchte.

Ich fasse zunächst Bertrams Ergebnisse, soweit sie auch mir gesichert erscheinen, kurz zusammen. Die noch jetzt vorhandene Krypta ist in ihrem westlichen Theil eine Gründung Bischof Altfrieds (847—874/5), welche nicht allein der Vierung entspricht, die dem Dombau desselben Bischofs (Weihe 872, 1. Sept.) angehörte, sondern auch der noch jetzt bestehenden, auf den Dombau Hezilos (Weihe 1061, 5. Juni) zurückgehenden Vierung. Altfrieds Krypta bestimmt also genau die Ausdehnung des Hohenchors beider Bauten nach Westen, während sie nach Osten zu in enger Beziehung zu der ältesten gottesdienstlichen Anlage in Hildesheim, der von Ludwig dem Frommen errichteten Marienkapelle, stand. Die Fundatio berichtet, dafs Altfried die Grundmauern seines Doms so gezogen hätte, wie die wunderbaren, aus Frühlingsreif gebildeten *limites directi a primevo s. Marie sacello* (der genannten Marienkapelle) es ihm vorgezeichnet hätten, und dafs er in der neuen Krypta, *quam predicto adiuncturus erat sacello,* Altäre Johannis d. T. und des hl. Stephanus errichtet hätte. Dann heifst es weiter *mox illustris presul... posito, ut sibi revelatum est, fundamento ecclesiam tam honesti quam firmi arteficii construxit et primitivo ita coniunxit sacello, ut sanctuario illius, quam construxit, ecclesie superimposito altare nominati illius sacelli inferius situm esset in crypte orientali supremo.*[2])

Nachdem nun der Dom Altfrieds 1046 (23. März) durch Feuer zerstört worden war, und Bischof Azelin (1044–1054) dessen Mauern aufser dem Chor *(preter solum principalis ecclesie sanctuarium)* niedergelegt hatte, ohne doch seinen westlich davon begonnenen grofsartigen Dom zu Ende führen zu können, griff Bischof Hezilo (1054—1079) auf die durch ihr hohes Alter ehrwürdigen und noch nicht beseitigten Osttheile des Altfriedbaus zurück und führte eine Kirche von bescheidener Gröfse auf, die

[1]) »Hildesheims Domgruft und die Fundatio ecclesie Hildensemensis.« (Hildesheim 1897.) 4⁰.

[2]) „Am äufsersten Theile" der Krypta. Die Bezeichnung Krypta fafst hier die Altfriedsgruft und die mit ihr verbundene Marienkapelle zusammen.

auch im Westen den Grundmauern Altfrieds folgte. Nur im Osten erlaubte er sich eine erhebliche Abweichung. Zwar heifst es, dafs er *muro sanctuarii* (d. h. des Chors), *quem nondum omnino deiectum diximus, novum superimposuit*, jedoch wird hinzugefügt *exteriori tamen ambitu crypte . . cum . . primitivo altari excluso et extra sanctuarium, extra cryptam propter situm loci negligenter dimisso.* Dieser Chorschlufs bestand aber nicht lange. Denn Hezilo selbst begann noch aus den Steinen der karolingischen Marienkapelle, soweit diese noch stand, und an ihrer alten Stelle, im Herbst 1077/8 eine *rotunda capella*, die aber erst lange nach seinem Tode, vermuthlich von Bischof Berthold (1119—1130) vollendet wurde. Bertram hat nun aus jenem Bericht und aus dem Funde einer Grundmauer den richtigen Schlufs gezogen, dafs Hezilo ursprünglich einen rechteckigen Chor gebaut und diesem erst später eine halbrunde Apsis angefügt habe, dieselbe, die noch jetzt steht.

Bis hierher kann ich allen Ausführungen des trefflichen Gelehrten nur vollkommen zustimmen. Das, was uns trennt, ist aber folgendes. B. geht hauptsächlich von der Ansicht aus, dafs Hezilo nicht gut einen kleineren Chor hätte bauen können, als ihn der Altfriedsbau gehabt hat, weil grade durch ihn eine Vermehrung der Domherrnstellen erfolgte. Da es nun nicht zweifelhaft sein kann, dafs die Vierung des Altfrieddoms sich mit der Alfriedskrypta deckte (s. oben), so läfst er (s. Abb. 1 bei ihm) beide unmittelbar mit einer Apsis schliefsen, nimmt also an, dafs dem Bau nach altchristlichem Brauch das Chorquadrat gefehlt habe, das erst Hezilo hinzufügt hätte. Diese Ansicht hat unzweifelhaft viel für sich; aber sie läfst sich, wie ich glaube, mit den klaren Worten der Fundatio auf keine Weise vereinen. Auch B. nimmt nämlich an, dafs Altfried seine Krypta einfach an die Marienkapelle angeschlossen habe, ohne diese zu verkürzen. Selbst für den Fall nun, dafs die Kapelle wesentlich schmaler, als die neue Krypta, gewesen sein, sich dementsprechend auch nicht so weit nach Osten erstreckt und hier noch dazu einen graden Abschlufs gehabt haben sollte, so müfste sie doch, wenn wir B. folgen, immerhin soweit über den hohen Chor des Altfrieddomes vorgestanden haben, dafs man nicht begreift, wie die Fundatio davon sprechen kann, der Hauptaltar des Doms wäre über dem der Marienkapelle zu stehen gekommen. Die allergeringste Gröfse, die man der Marienkapelle doch geben müfste, wäre etwa die der gleichfalls karolingischen Peterskapelle von S. Ludgeri in Helmstedt[3]), nämlich 3 *m* Breite und 5 *m* Länge im Lichten; aber selbst dann hätte doch die Entfernung zwischen den beiden Hauptaltären der Oberkirche und der Marienkapelle — die Dicke der Westmauer der letzteren mitgerechnet — etwa $5^1/_2$ *m* betragen.[4]) Wahrscheinlich aber war sie noch gröfser, und doch wird es beim Hildesheimer Dom als etwas Besonderes hervorgehoben, dafs der eine Altar über dem anderen gestanden hätte.

Das ist aber noch nicht der stärkste Grund, der gegen B.'s Rekonstruktion spricht. Denn die Fundatio bezeichnet wohl die Gesammtkrypta, die sich aus der Marienkapelle und der Gruft Altfrieds zusammensetzt, als eine doppelte[5]) — und wenn wir den Abschlufs sehen, den letztere noch jetzt besitzt, können wir es sehr gut begreifen, dafs man den einen Theil vom andern auch im Ausdruck schied —; aber andrerseits spricht die Fundatio doch auch wieder von der Krypta als einheitlichem Raum, wie dies eben jetzt noch möglich ist, wo sich an die Gruft Altfrieds östlich die des Hezilo anschliefst. S. 12, Z. 3 ist von dem *orientale supremum crypte* die Rede, obwohl genauer von der *capella* oder dem *sacellum* gesprochen werden müfste, und besonders klar ist dies S. 16, Z. 1 ff. *exteriori tamen ambitu crypte, que prius duplex erat, et cui in sui orientali extremo altare illud primitivi sacelli adherebat, hoc inquam crypte ambitu cum eodem primitivo altari excluso* u. s. w. Sehen wir uns aber die Rekonstruktion der Altfriedsbasilika bei B. S. 20 an, bei der eine Thür aus der halbkreisförmigen Krypta in die als unmittelbar anschliefsend gedachte Marienkapelle führt, so würde hier niemand auf den Gedanken kommen, beide Bauten könnten als ein Raum aufgefafst werden, der zwei Theile zu einer Einheit verbände. Und

[3]) Vgl. meine »Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogth. Braunschweig« I, 11 ff. und Abschnitt II dieses Aufsatzes.

[4]) Die von B. angenommene Apsis der Altfriedskrypta müfste natürlich zugleich den Unterbau der Chorapsis gebildet haben, wodurch auch die Lage des Hochalters bestimmt würde.

[5]) Dafs mit dem Ausdruck eine Ost- und Westkrypta gemeint sein könnte — eine Möglichkeit, die B. S. 22, 4 vorsichtshalber in Erwägung zieht, aber als unwahrscheinlich abweist —, halte auch ich für gänzlich ausgeschlossen.

dann, welchen Zweck hätte die Trennung der quadratischen und halbkreisförmigen Hälfte der Altfriedsgruft durch die dicken Pfeiler gehabt, und warum wurde nicht die Stelle zur Errichtung eines Hochaltars gewählt, die sonst stets dazu diente: die Apsis, über der doch der Hochaltar der Oberkirche stand, warum wurden vielmehr zwei Altäre in das Quadrat gestellt, der Hauptaltar dagegen in der Marienkapelle gelassen, die — nach B.'s Rekonstruktion — nicht allein nicht unter dem Chor der Oberkirche lag, sondern sich äufserlich ebenso als ein ganz besonderer, niederer und mit eigenem Dach versehener Anbau zu erkennen gegeben hätte wie sie innerlich durch die Apsismauer der Altfriedsgruft und die eigene Westmauer vollständig abgeschlossen gewesen wäre.

Alle diese Schwierigkeiten lösen sich mit einem Schlage, wenn wir die Angabe der Fundatio, dafs der Hochaltar des Altfrieddoms über dem Altar der Marienkapelle zu stehen kam, — wie es an sich das Natürlichste ist — ganz wörtlich auffassen, und annehmen, dafs Altfried einfach den hohen Chor über die Kapelle zog, den Mauern derselben durch Verstärkung gröfsere Tragkraft gab und seinen Dom somit mit Chorviereck und Apsis ausstattete[6]). Jene ausdrückliche Angabe der Fundatio scheint mir aber noch eine ganz besondere Bedeutung zu haben. Bischof Gunthar hatte den ersten, südlich von der Marienkapelle gelegenen Dom in Hildesheim der hl. Caecilie geweiht,[7]) Altfried aber kehrte zur Jungfrau Maria zurück, der bereits König Ludwigs Kapelle heilig war. Diese aber hatte man an einer Stelle gegründet, die nach frommem Glauben durch ein Wunder genau bezeichnet war; denn die Reliquien, die dies Wunder bewirkt haben sollten, waren solche der Jungfrau Maria. Liegt die Sache hier nicht ganz ähnlich, wie beim Grabe des hl. Ludgerus in Werden a./R.? Der Gründer des dortigen Klosters hatte sich selbst östlich der von ihm begonnenen Salvatorkirche die Grabstätte bestimmt, über die sich bald eine Grabkapelle erhob. Abt Adalwig aber (seit 1066), der diese Stelle gewahrt wissen, aber doch seinem Chorneubau durch den Körper des Heiligen eine besondere Weihe verleihen wollte, zog den Chor über diese Gruft hinweg und versetzte die Gebeine in die Oberkirche, d. h. in ein höheres Stockwerk, das sich unmittelbar über dem Grabe befand.[8])

Dazu kommt, dafs nach unserer Annahme bei Hezilos ursprünglichem Chorschlufs nur die Apsis der Marienkapelle ausgeschlossen blieb, und dies durch den Wortlaut der Fundatio bestätigt wird. Denn mit dem an sich unklaren Ausdruck *exterior ambitus crypte,* der aber durch den Zusatz *cui (sc. crypte) in sui orientali extremo altare illud primitivi sacelli adherebat, hoc inquam crypte ambitu cum eodem primitivo altari excluso etc.* sofort näher bestimmt wird, kann doch nur die Apsis verstanden werden, gleichviel, ob bei dem „Umgang" mehr an den schmalen Raum um den Altar oder den äufseren Halbkreis gedacht wird.

Jetzt verstehen wir auch erst, warum man die neue Gruft und die alte Kapelle durch Pfeiler von geringer Breite, aber beträchtlicher Tiefe trennte. Diese Pfeiler sind nichts anderes, als der letzte Rest der Mauer, die früher im Westen die Marienkapelle abschlofs und nun von drei Oeffnungen durchbrochen wurde, damit eine Verbindung mit der neuen Gruft hergestellt wurde.

Nun das eine, oben bereits erwähnte Bedenken bleibt allerdings noch bestehen, dafs nämlich Hezilo, der die Zahl der Domherrenstellen vermehrte, eigentlich doch keine Veranlassung hatte, bei seinem Neubau durch Fortlassen einer Apsis den Platz für das Gestühl der Domherren gegen früher einzuschränken. Aber ich möchte diesem Bedenken schon an sich nicht die Bedeutung zumessen, dafs ich seinetwegen alle die oben erwähnten Unwahrscheinlichkeiten mit in den Kauf nehmen würde. Und gesetzt selbst den Fall, der Raum für die Chorstühle wäre wirklich durch Hezilo zu stark beschränkt worden, so liefse sich dafür doch ein ganz bestimmter Grund anführen. Hezilos beschöfliche Thätigkeit ist nämlich, wie sich aus der Fundatio

[6]) Dieser Ansicht folgt B. auch noch in seinem Buch über die Hildesh. Bischöfe, wie aus der Ergänzungsskizze S. 7 hervorgeht.

[7]) Die Rekonstruktion dieser Anlage in B.'s Buch über die Hildesheimer Bischöfe S. 7 scheint mir äusserst wahrscheinlich zu sein. Wenn hier die Marienkapelle mit dem Kreuzgang in Zusammenhang gebracht wird, so mag das Vorbild von der Petruskapelle bei S. Ludgeri in Helmstedt dazu benutzt sein. Zugleich aber würde es sich leicht erklären, dafs bei dem Bau des neuen Doms unter Altfried und der Benutzung der Marienkapelle für ihn einerseits, der Beibehaltung der Konventsgebäude aber andrerseits der Kreuzgang des Doms an dessen Ostseite zu liegen kam.

[8]) Vgl. Bucelinus »Germania sacra« II, 314.

klar ersehen läfst,[9]) eine Reaktion gegen das Auftreten seines Vorgängers Azelin. Während bis auf diesen die alte „bäuerliche Einfalt" im Kreise der Chorherren geherrscht hatte, „schlich sich unter dessen Regierung eine anspruchsvolle, höfische Lebensart ein, die, weichlicher in der Kleidung, üppiger in der Kost, sorgfältiger in allen Beziehungen der Lebenseinrichtung, mehr Zuneigung, als Furcht wecken wollte, und, nach Lockerung der Strenge der Zucht, des Klosters klösterliche Schranken durchbrach." Und diesem Auftreten im allgemeinen entsprach auch Azelins Baulust. Altfrieds Dom war am 23. März 1046 durch Brand vernichtet worden. Anstatt nun, wie Hezilo später that, an der alten Stelle mit Benutzung der unversehrten Osttheile einen Neubau aufzuführen, verlegte Azelin diesen nach Westen und errichtete *ecclesie edificationem longe priori capaciorem.* Doch wurde der Bau in technischer Hinsicht nicht sorgfältig genug ausgeführt, gerieth ins Stocken und blieb unvollendet, aber man liest unschwer aus den Worten der Fundatio heraus, dafs man im Kreise des Hezilo, dem der Bericht entstammt, auch in diesem Bau eine schwere Lockerung der Sitten durch Azelin erkannte und in wohlthuenden Gegensatz dazu die Wirksamkeit Hezilos stellte, der sich streng an das Gegebene und Ueberlieferte hielt, ja dieses in der Form des graden Chorschlusses seines Doms noch überbot und dafür auch das Glück genofs, seinen bescheideneren Bau zu Ende gebracht zu sehen.

Damit stimmt nun vortrefflich der Umstand überein, dafs der grade Chorschlufs einem bestimmten Bausystem entspricht, das auf der christlich-ethischen Grundlage einer möglichst grofsen Einfachheit auch bei den Gotteshäusern beruht. Hezilo hat drei grofse kirchliche Bauten in Hildesheim ausgeführt, den Dom (1061 geweiht), die Kollegiatkirche auf dem Moritzberg (vor 1068) und das Kreuzstift. Von diesen hat er das letztere, dessen Kirche den halbrunden Chorschlufs besitzt, ebenso erst gegen Ende seines Lebens erbaut, wie die Apsis des Domes, die an Stelle des ursprünglich graden Schlusses trat, beides also zu einer Zeit als sein berühmter Architekt, der Hildesheimer Dompropst Benno, bereits den Bischofsstuhl in Osnabrück bestiegen hatte (1068), somit für Hildesheimer Bauten nicht mehr in Betracht kam. Wenn also in Bennos Lebensbeschreibung[10]) seine *Hildesheimensis structura* gerühmt wird, so kam es sich nur um den Hezilodom in seiner ursprünglichen Gestalt und um die Moritzberger Kirche handeln, was übrigens auch durch den Zusatz der Vita: *ubi tunc praepositus fuit* angedeutet wird. Beide Bauten aber haben den graden Chorschlufs, und es kann keine Frage sein, dafs ihn Benno als Ausdruck einer bestimmten kirchlichen und baulichen Richtung in Niedersachsen eingeführt hat. Denn geraume Zeit schon, bevor das Bauprogramm der Kluniacenser von Hirsau aus durch Abt Wilhelm (1069—1091) in Deutschland Verbreitung fand — um von der verwandten, aber jüngeren Cistercienserbauregel zu schweigen —, hatte Abt Poppo von Stablo in der grofsartigen Stiftskirche zu Limburg a./H. (1030 gegründet) den graden Chorschlufs zur Anwendung gebracht, der bald darnach auch in Andlau im Elsafs (1049 geweiht) und später im Allerheiligenmünster zu Schaffhausen (geweiht 1064), im Münster zu Konstanz (zwischen 1052 und 1089) und in zahlreichen schweizer Kirchen[11]) erscheint.

Aus Schwaben aber stammte Benno, in Strafsburg und in Speier, dessen Dom auch als Werk Poppos von Stablo gilt, war er auf der Klosterschule gewesen, vom Süden her hatte er sicher auch die Form der reinen Säulenbasilika mitgebracht, die er in Moritzberg abweichend von der niedersächsischen Regel anwandte; so ist es denn keine Frage, dafs der von ihm bevorzugte grade Chorschlufs denselben Ursprung hat.[12])

Nimmt man beide Umstände, die Strenge Bischof Hezilos gegen das entartete Domkapitel und Bennos kluniacensisch-schwäbisches Bauprogramm, zusammen, so verliert, glaube ich, die

[9]) Vgl. auch Bertram »Hildesh. Bischöfe« S. 41 ff.

[10]) MG SS XII 65, cap. 11.

[11]) F. X. Kraus »Kunst und Alterthümer in Elsafs-Lothringen« I, 7 ff. — Derselbe »Kunstdenkmäler des Grofsh. Baden« I, 103 ff. — Dehio u. Betzold »Kirchliche Baukunst des Abendlandes« I, 209 ff. — Rahn »Geschichte d. bildenden Künste in der Schweiz« 156, 182 ff.

[12]) Der grade Chorschlufs der Klosterkirche von S. Ludgeri in Helmstedt und die der Kollegiat- und Templerkirche in Supplingenburg — vgl. meine »Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig« I, 18 ff., 276 ff. — erscheinen mir jetzt auch in etwas anderem Licht.

Platzschwierigkeit bei Hezilos Dom so sehr an Bedeutung, dafs sie gegenüber den entgegengesetzten Schwierigkeiten gar nicht mehr in Betracht kommen kann.

Dabei möchte ich die Frage ganz unterdrücken, ob denn nicht vielleicht Altfrieds Dom selbst für 50 Chorherren so reichlichen Platz geboten hätte, dafs Hezilo bei seinem Neubau die Apsis entbehren zu können glaubte. Denn sein verkürzter Chor scheint in der That nicht ganz ausgereicht zu haben. Zwar ist die Ausführung der von Hezilo selbst noch begonnenen Apsis nur sehr langsam gefördert worden — B. setzt S. 47 die Vollendung aus guten Gründen in die Zeit um 1125 —, so dafs es den Anschein hat, als ob das Bedürfnifs für die Erweiterung des Chors nicht so gar dringend gewesen sei, aber an sich möchte ich doch in dem Plan Hezilos, die Apsis nachträglich noch auszuführen, die Anerkennung eines wirklich begangenen Fehlers sehen. Indessen brauchen wir uns nicht zu scheuen, dem grofsen Baumeister Benno einen solchen zuzutrauen; glaubte er doch nur die Bequemlichkeit der Domherren einem höheren Gesichtspunkte, der Vermeidung aller überflüssigen Bauformen, opfern zu müssen.

Braunschweig. P. J. Meier.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

Mit 8 Abbildungen.



Bei Abfassung der Schrift »Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis« (1897) leitete mich das Bewufstsein der Pflicht, Rechenschaft zu geben von den bei den Renovationsarbeiten 1896 gemachten Funden, und der Wunsch, den ältesten ausführlicheren Bericht über den Dombau, die um 1100 verfafste Fundatio, von welcher seither nur Bruchstücke bekannt waren, herauszugeben. Bei dem Versuche, die architektonischen Eigenheiten des Baues mit dem Gründungsberichte in Einklang zu bringen, zeigten sich Schwierigkeiten, über deren Gewicht man, je nach den als ausschlaggebend angenommenen Gesichtspunkten, verschiedener Ansicht sein wird. Daher die Zurückhaltung, mit der ich vermied, Lösungsversuche als gesicherte Resultate hinzustellen. Auch den oben ausführlich vertheidigten Lösungsversuch, nach welchem der Domchor 872 bereits aus Vierung, Chorquadrat und Apsis bestanden habe und 1061 auf Vierung und Chorquadrat eingeschränkt wäre, habe ich, nachdem bereits 1884 Schrader[1]) ihn aufgestellt hatte, in Kürze erwähnt,[2]) doch ohne es zu wagen, denselben als endgiltige Lösung auszugeben.

Was im Allgemeinen über die Bedeutung der Fundatio gesagt war,[3]) dürfte zutreffend sein. Ebenso unleugbar aber ist, dafs die einzelnen Theile dieser chronistischen Aufzeichnung inhaltlich sehr verschiedenwerthig sind.

I.

Der tausendjährige Rosenstock in der Baugeschichte des Domes.

Zunächst mufs die Glaubwürdigkeit alles Dessen als fraglich bezeichnet werden, was aus einem fremden älteren Legendenkreise in die Baugeschichte unseres Domes übertragen und in die heimischen Traditionen zwecks Ausfüllung der Lücken derselben mit naiver Unbefangenheit eingereiht ist. Als entlehnte Legende sind mehrere Einzelheiten im Berichte über den ältesten Bau auf dem Domhügel anzusehen. Sie sind entlehnt aus dem Legendenkreise Nordfrankreichs. Mit kirchlichen Kreisen Nordfrankreichs stand ja Hildesheim — namentlich seitdem der Reimser Erzbischof Ebo seine stolze Metropole mit dem ostfälischen Missionssprengel (ca. 845) hatte vertauschen müssen — in so engem Konnex, dafs die „Kirche von Reims die Mutter der Hildesheimer Kirche wurde hinsichtlich der kanonischen Ordnung".[4]) Im nördlichen Frankreich nun findet sich die Legende, die die Fundamente unseres Domes mit poesievollem Schmuck umgibt, in mehreren Stiften, so namentlich in St. Mihiel bei Verdun und in Evron (Bisthum Mans).[5]) Was vor 1040,

[1]) G. Schrader, »Der tausendjährige Rosenstock« S. 20.

[2]) »Domgruft« S. 19.

[3]) »Domgruft« S. 1 ff.

[4]) »Mon. Germ. Hist. SS.« VII, 848.

[5]) Hauréau »Singularités hist. et littér.« p. 102. Derselbe bemerkt zur Legende von St. Mihiel: L'imagination de nos pères n'était guère féconde en fait de miracles. Le trésor suspendu, l'arbre refusant le

also 60 Jahre vor unserer Fundatio, der Verfasser des »Chronicon Sancti Michaelis Monasterii in pago Virdunensi«[6]) als uralte einheimische Tradition („a senioribus nostris traditum habemus") über den Bau seines eigenen Klosters schreibt, stimmt so auffallend mit den

Unverkennbar ist die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Bauberichte, von denen der Hildesheimer Bericht, weil 60 Jahre später niedergeschrieben und drei Jahrhunderte nach den Ereignissen ohne Quellenangabe auftauchend, Anspruch auf Glaubwürdigkeit nicht hat. In



Fig. 1. Die Apsis des Domes zu Hildesheim mit dem tausendjährigen Rosenstocke.

Mittheilungen über die Wiege des Hildesheimer Dombaues überein, dafs es sich lohnt, beide Berichte in den markantesten Stellen zu vergleichen.

dépôt confié et la plupart des autres circonstances de la même fable se retrouvent en effet dans les fastes de plusieurs monastères, entre lesquels nous désignerons le monastère d'Evron au diecèse du Mans. (Gall. christian XIV, 483). Nach Simson »Jahrbb. des fränk. R. unter Ludwig d. Fr.« II, 285.

[6]) »Mon. Germ. Hist. SS.« IV, 80.

beiden Berichten erscheint ein frommer, jagdliebender Fürst, der Reliquien bei sich führt und sie in den Zweigen eines Baumes aufhängt: dort während des Mahles, hier während der heiligen Messe, die in der Fundatio mit ebenso geschicktem Griff an die Stelle der profanen Mahlzeit gesetzt wird, wie auch die Scenerie sich accommodiren mufste, indem an Stelle der wilden Felsschluchten ein liebliches Waldidyll tritt. In beiden Berichten vergifst gleichmäfsig

der Priester den Schatz, nach der Heimkehr erinnert er sich dessen; beide Male eilt zuerst der Priester allein zur Stätte des Mahles (oder des heiligen Opfermahles), findet die Kapsel, will sie vom Baume abnehmen, doch eine überirdische Hand hält das Heiligthum zurück. Dann eilt der Priester — hier ebenso wie dort — zum fürstlichen Herrn zurück, der mit Gefolge herbeieilt und durch Versuch das Wunder konstatirt. Sowohl der Graf im Gau Verdun, wie Kaiser Ludwig hier, erkennt in dem Vorgange den Hinweis des Himmels auf den prädestinirten Bauplatz. In beiden Fällen wird eine Kapelle über dem Baumstamme erbaut, kurz darauf südlich daneben die Stiftskirche. Endlich lebt der Baum — in S. Mihiel ebenso wie in Hildesheim[7]) — unter dem Altare fort, durchbricht die Apsiswand und umschlingt mit seinem reichen Gezweig liebevoll das alte Gemäuer.

An poetischem Reiz überflügelt dann die Hildesheimer Erzählung ihre ältere Schwester, als gegen oder nach 1600 der „Baum" zur Rosenstaude wurde. Anfangs trat diese Annahme, weil das Wort „arbor" (in der Fundatio und im Proprium des Hildesheimer Brevieres[8]) nicht gut auf einen Strauch bezogen werden konnte, noch etwas schüchtern auf als eine „Ueberzeugung Vieler", die noch um 1650 — zu P. Elbers' Zeit, — von Anderen angefochten wurde.[9]) Mit gröfserer Bestimmtheit nimmt alsbald die Poesie sich des Rosenstockes an; in schwungvollen Distichen feiert gegen Ende des XVII. Jahrh. Johann Heinrich Cohausen die Rosa Mariana als Unterpfand des ewigen Bestandes unseres Bisthums.[10]) Gleichzeitig mit ihm erscheint auf dem Gebiete der Homiletik als Verehrer der Rose von Hildesheim der Jesuit Johann Lüsken in seiner Sammlung marianischer Predigten, die er zu einem „marianisch-sächsischen Rosenhag" 1707 zusammenfafste.[11]) Dann gegen Ende des XVIII. Jahrh. — vielleicht beeinflufst vom ahnungsvollen Sinnen der Romantikerzeit — wird die Rose zum Propheten der Diöcesangeschicke; ihre Blüthenfülle bedeutet Wachsthum der inneren oder äufseren Güter des Sprengels, Blüthenarmuth aber verkündet Rückgang.[12]) Von einem Steingewölbe, das unter dem Altare der Krypta die Wurzeln des Rosenstockes decken sollte, redet zuerst 1792 der Gymnasial-Professor Joseph Anton Cramer.[13]) Ihm folgte Dr. Krâtz († 1885). Das „Gewölbe in Figur eines Sarges", von welchem Cramer redete, wird dem Unterbau des früheren Altars der Domgruft angehört haben.

Aus Obigem dürfte hervorgehen, dafs die aus der Fundatio und aus dem ihr folgenden Annalista Saxo[14]) entnommene herkömmliche Erzählung der Gründung des Hildesheimer Domes Anspruch auf Originalität nicht hat.

Ob auch die bauliche Lage des ältesten (Cäcilien-) Domes an der Südseite der Marienkapelle einfach dem Michaelis-Chronikon nachgeschrieben ist — die Uebereinstimmung beider Bauberichte ist auffällig —, mufs dahingestellt bleiben. Wenn die Fundatio sagt, bis zur Zeit Bischof Dithmars (1038—1044) habe man Ruinen jenes südlichen Domes gesehen, so legen wir dieser Angabe, die 60 Jahre nach dem Verschwinden der Ruinen von einem so unkritischen Autor aufgezeichnet wird, wenig Werth bei. Es kann hier recht gut eine Verwechslung vorliegen mit den Ruinen des Othwin'schen Epiphaniuskirchleins an der Südseite des heutigen Domes, dessen Baureste unmittelbar vor Bischof Dithmars Regierungszeit weichen mufsten.[15]) Die Existenz und Lage des Cäciliendomes (südlich vom heutigen Dome) direkt zu leugnen, haben wir allerdings keinen sicheren Grund, weshalb wir uns damit begnügen müssen, auf vorstehende Momente hingewiesen zu haben. Dafs dieser doch gewifs recht primitive erste Dom schon zwei sehr hohe Thürme gehabt habe,[16]) mag Zuthat des Chronisten sein. (Fortsetzung folgt.)

Hildesheim. A. Bertram.

[7]) Elbers »Annales Hild.« Prooem. § 10.

[8]) Officium Dedicationis Eccl. Cath. Dom. IV. post Pascha.

[9]) Elbers a. a. O.

[10]) J. H. Cohausen »Dissertatio de sede plantarum anomala: in Commercii litterarii Dissertationes epistolicae . . . J. H. Nunninghii et J. H. Cohausen. Tom. III, 239—295. — Roemer »Der tausendjährige Rosenstock« S. 11 f.

[11]) »Rosetum Mariano-Saxonicum seu orationes in festivitatibus B. M. V. habitae.« Auctore Joanne Lüskenio S. J. (Paderbornae 1707).

[12]) 1776 als Zusatz in einer Abschrift der Elbers'schen Chronik. Hs. 112 der Beverin'schen Bibliothek. S. 40. — Cramer »Physische Briefe über Hildesheim und dessen Gegend« (Hildesheim, 1792.) S. 59.

[13]) »Physische Briefe« S. 58.

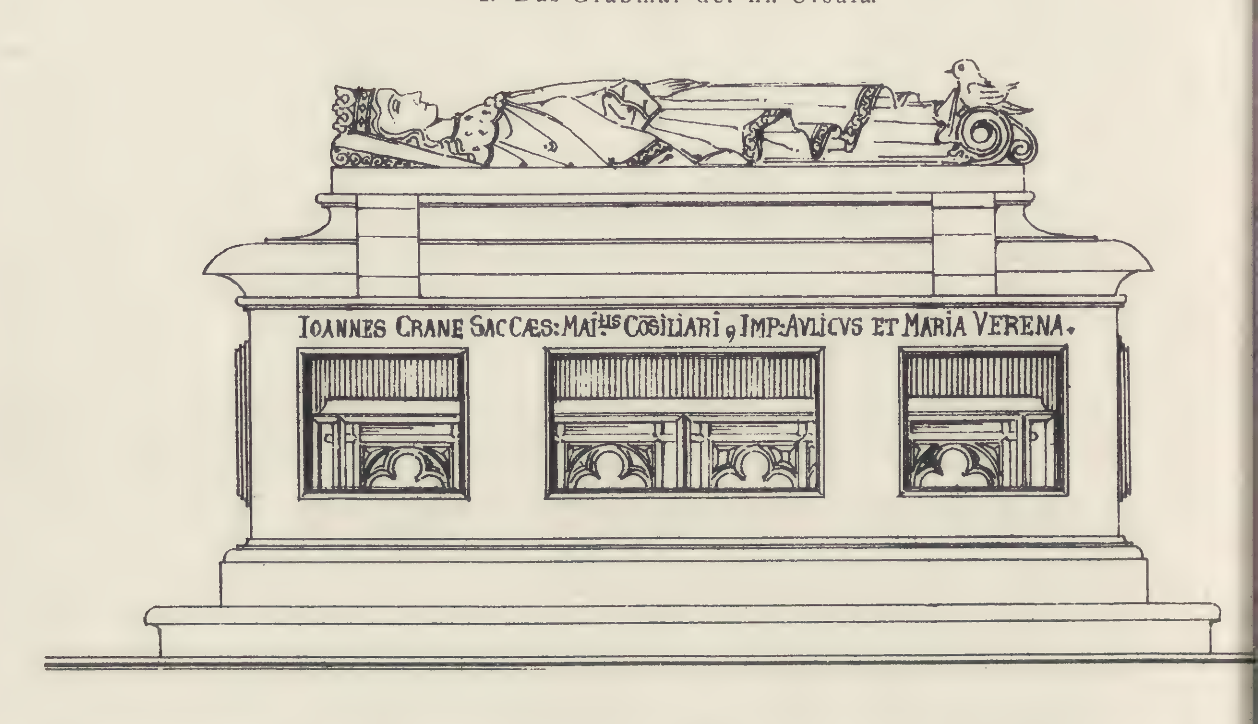
[14]) »Mon. Germ. Hist. SS.« VI, 570 f.

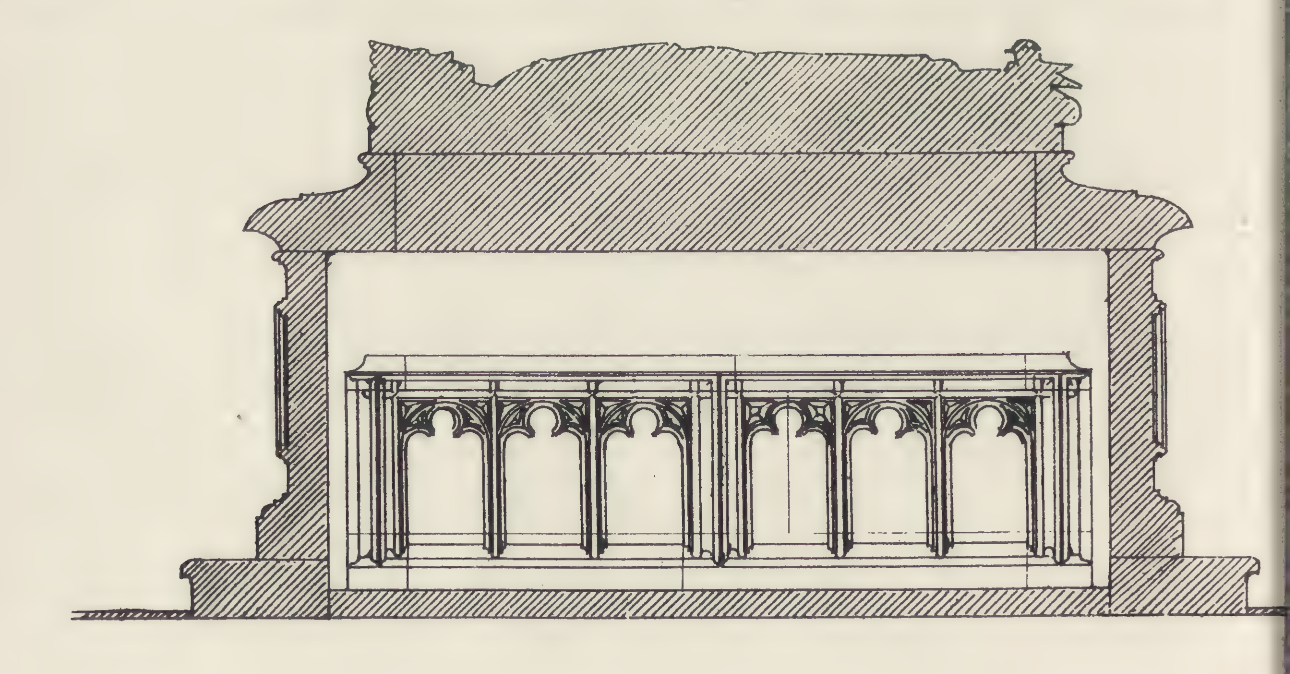
[15]) Wolfher »Leben Godehards« 37. Kap.

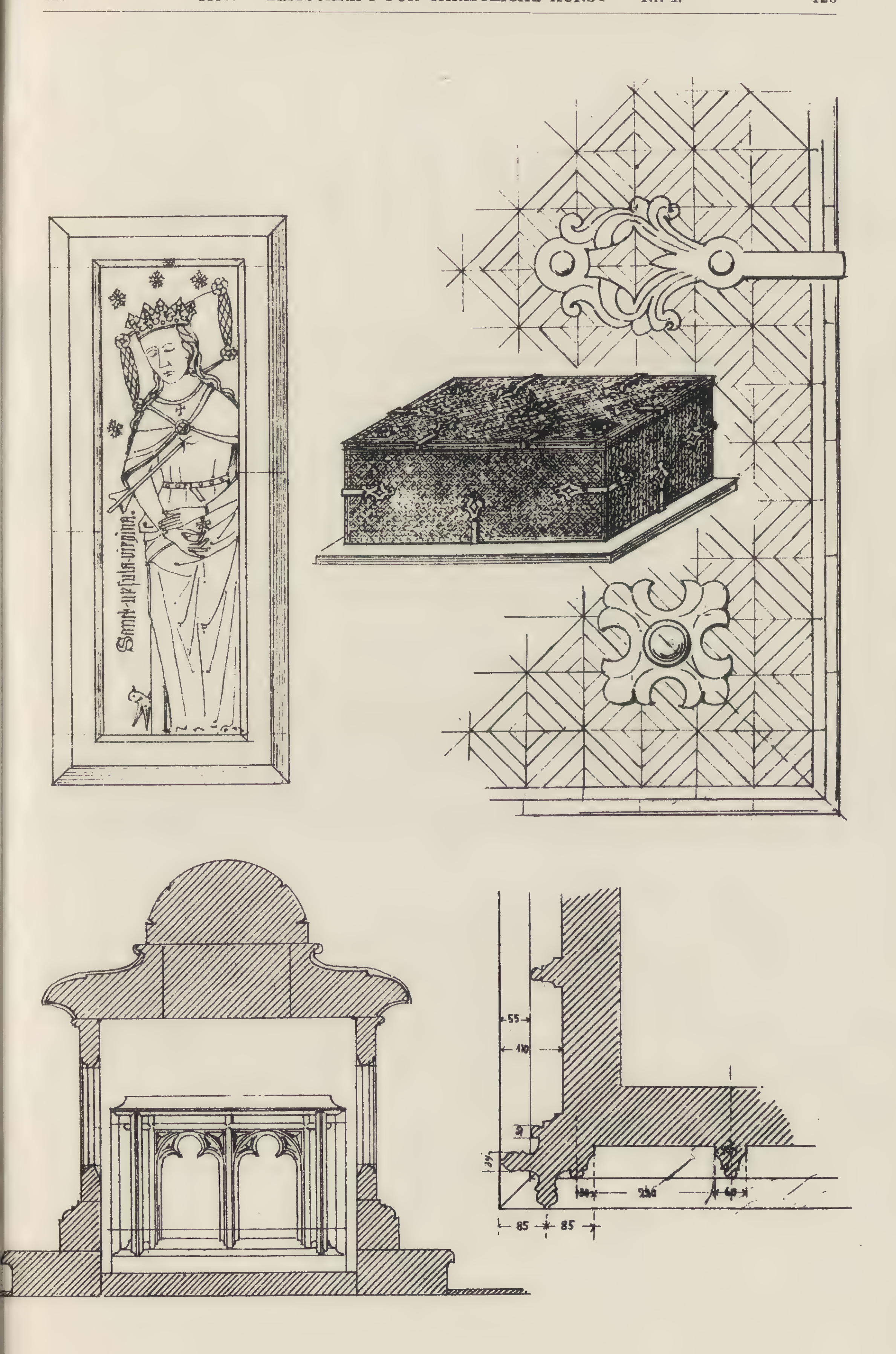
[16]) Fundatio, S. 8.

Grabmäler in der St. Ursulakirche zu Köln.

I. Das Grabmal der hl. Ursula.







55
110
85
85

I. Das Grabmal der hl. Ursula.

(Mit 7 Abbildungen.)



erlo hat in der »Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. II Sp. 105 ff. dieses Grabmal beschrieben und bezeichnet es als hervorragendes, wahrhaft edles Kunstwerk.

Bei der im August 1898 erfolgten Tieferlegung des Fufsbodens in der Ursulakirche auf seine alte Höhe, auf welcher sich noch einzelne Lagen Thonplatten erhalten hatten, entstand die Frage, ob das 1659, im nördlichen Schiff vor dem Nikolausaltar errichtete Grabmal der hl. Ursula (vergl. Abb.) auch um 15 *cm* bis auf das neue Niveau gesenkt werden, oder ob rings um das Grabmal noch eine Stufe vorgelegt werden solle. Die letzte Idee auszuführen empfahl sich nicht wegen der dadurch entstehenden Beengung des Kirchenschiffes, weshalb die Herabsetzung des Grabmals bis auf den neuen Fufsboden angeordnet wurde. Bei Oeffnung des Grabes, durch Herausnahme der Marmorfüllungen an den Langseiten, kam im Inneren des Renaissancedenkmals ein Sarkophag mit gothischen Formen zum Vorschein. Zu dessen Freilegung wurde das Marmorgrabmal am 25. Nov. 1898 vorsichtig abgetragen, um zugleich der sehr nothwendigen Restauration unterzogen zu werden.

Das nunmehr ganz freigelegte mittelalterliche Grabmal (vergl. Abb.) ist aus Drachenfelser Trachyt gearbeitet, 205 *cm* lang, 86 *cm* breit, 65 *cm* hoch und gut erhalten. Die Langseiten haben in zwei Gruppen, von vortretenden Birnstabprofilen eingefafst, je 3 Blenden mit Kleeblattbogen, die Kopfseiten je 2 Blenden. Das ganze ist mit einer 5 *cm* dicken Schieferplatte von 165 *cm* Länge und 42 *cm* Breite abgedeckt, auf welcher das Bild der hl. Ursula gemalt ist. Die Platte ist von einem Steinprofil umrahmt. Dieses Grabmal ist anscheinend um die Mitte des XV. Jahrh. errichtet worden und um dasselbe wurde im Jahre 1659 der prunkvollere Marmorsarkophag gebaut. In dem ziemlich gut erhaltenen Gemälde, aus der Schule des Meisters Stephan Lochner, ist die hl. Ursula liegend, etwas zur rechten Seite geneigt, in ganzer Figur dargestellt (vergl. Abb.). Der Kopf mit hoher fünfblättriger Krone bedeckt, ruht auf einem Kissen. Die Hände sind nach unten übereinandergelegt und die Rechte hält, in äufserst zierlicher Anordnung der Finger, eine Nelke. Die Figur ist bekleidet mit dem Purpurmantel, der oben mit einer Agraffe zusammengehalten wird und den unteren Körper in reichem Faltenwurf vollständig bedeckt. Das blaue Unterkleid ist anschliefsend und über den Hüften mit einem Gürtel gehalten. Mitten in der Brust steckt ein Pfeil. Rechts zu Füfsen sitzt eine Taube, darüber die Inschrift: *Sanct — Ursula — virgina.* Der dunkle Grund ist mit goldenen Rosetten geziert. Die Heilige ist in dem Bilde ruhig und anmuthig dargestellt.

Das Innere des mittelalterlichen Grabmals enthielt zwei Kammern, wovon eine Abtheilung lose Gebeine umschlofs, die zweite ein Reliquienkästchen, welches, ganz morsch, bei der Berührung zusammenfiel. Das Kästchen 32 *cm* lang, 20 *cm* breit und 12 *cm* hoch, wâr ganz mit Intarsien bekleidet und hatte zierliche Beschläge von Kupfer mit starker Vergoldung (vergl. Abb.). Das Intarsienmuster war von Quadraten in 15 *mm* Gröfse gebildet und jede Seite der Quadrate wieder von drei verschiedenen Holzarten auf Gehrung zusammengefügt. Das Kästchen, welches wohl aus der Mitte des XIII. Jahrh. stammt, wurde durch ein neues ersetzt und an diesem das Beschlagwerk angebracht, welches gut erhalten ist.

Am 1. März d. J. wurde das Grabmal mit der Schieferplatte überdeckt und zeigt sich jetzt vollständig restaurirt an der alten Stelle in seinen einfachen schönen Formen. Auf dem die Platte einfassenden Steinrahmen ist eine Inschrift bezüglich der jetzigen Auffindung und Herstellung des Grabmals eingehauen worden, welche lautet: *Hic sarcophagus Sanctae Ursulae inventus est, Anno Dni MDCCCXCVIII et renovatus Anno sequente.* Der Renaissance-Marmorsarkophag wird demnächst wieder um das mittelalterliche Grabmal gebaut werden. Die seitlichen Füllungen bleiben offen, so dafs das im Innern stehende Grabmal stets sichtbar ist.[1])

Köln. Jakob Marchand.

[1]) [Um dem Doppelsarkophag höheren Glanz und gröfsere Verehrung zu verschaffen, dürfte es sich empfehlen, ihn mit einer kunstvollen Einfriedigung von Eisen oder noch besser von Messing zu umgeben, an welcher den frommen Betern Gelegenheit zu bieten wäre, auch durch Aufstecken von Kerzen und Blumen ihrer Andacht Ausdruck zu geben. Für feierliche Beleuchtung könnte durch die Ausbildung der Eckpfosten gesorgt werden, deren zu einer Votivkrone sich vereinigenden Strebebogen bezw. Bügel eine baldachinartige Gestaltung annehmen würden.] D. H.

Abhandlungen.

Das gothische Bürgerspital in Braunau am Inn.

Mit 2 Abbildungen.



Die Spitäler sind eine der edelsten Segnungen des Christenthums. Das christliche Gebot der Nächstenliebe und die Lehre von der Gottwohlgefälligkeit der milden Werke schufen den Nährboden, auf dem schon in der altchristlichen Zeit und noch mehr im Mittelalter diese Anstalten emporwuchsen und gediehen. Der gemeinsame Zweck aller Spitäler ist die Aufnahme Verpflegungsbedürftiger. Im Einzelnen aber konnte die Bestimmung verschieden sein, je nachdem die Gründung vorzugsweise die Versorgung von armen, durch Alter oder sonstige Gebrechen erwerbsunfähigen Leuten, von Findel- und Waisenkindern, von Kranken, von Aussätzigen, von Reisenden und Pilgern in's Auge fafst. So entstanden Pfründhäuser, Findel- und Waisenhäuser, Kranken-, Siech- und Leprosenhäuser, Herbergen und Hospize. Oft finden sich auch mehrere dieser Bestimmungen vereint.[1])

In den Klosteranlagen unterschied man schon in früher Zeit ein Krankenhaus für die Mönche (Infirmaria) und ein Armen- und Fremdenhospiz (Hospitale pauperum oder Eleemosynaria und Hospitale hospitum). Der Plan von St. Gallen ist ein bekanntes Beispiel hierfür. Die Marienkapelle diente in den Benediktinerklöstern, speziell bei den Cluniacensern, auch als Krankenkirche. Bisweilen ist mit dem Armenhospiz in den Klöstern ebenfalls eine kleine Kirche verbunden, so im Hirsauer Kloster Prüfening bei Regensburg, wo die 1125 „iuxta elemosinariam domum“ erbaute Andreaskirche (zwei bis drei Minuten westlich vom Konventgebäude) noch heute steht. Das Armenhospiz konnte sich in Klöstern zu einem Pfründhaus ausgestalten. So war es z. B. in Prüfening. Ich erinnere auch an das 1430 erbaute, jetzt abgebrannte Pfründhaus im Kloster Maulbronn. Als man in den Städten daran ging, Spitäler zu erbauen, mochten die ähnlichen Einrichtungen in Klöstern als Vorbild dienen. Klösterlich war ja auch die Organisation dieser Anstalten. Schon Jahrhunderte hatten Spitäler unter Verwaltung des Klerus bestanden, als ritterliche und bürgerliche Spitalorden sich bildeten. Unter den letzteren gewann besonders der Orden des hl. Geistes weite Verbreitung. Um oder nach Mitte des XII. Jahrh. gründete ein edler Mann Guido in Montpellier ein Hospital zu Ehren des hl. Geistes. Die Kranken sollten hier von Brüdern bedient werden, welche nach der Regel des hl. Augustin lebten. So entstand der Orden des hl. Geistes. Papst Innocenz III. nahm 1198 den neuen Orden in Schutz, übergab ihm 1204 in Rom ein neu erbautes grofses Spital und erhob 1208 dieses Spital zum Mutterhaus und dessen Meister zum General des Ordens. Die Zahl der Spitäler des Heilig-Geist-Ordens wuchs im XIII. Jahrh. auf mehr denn 300. Im XIV. Jahrh. aber geht der Orden unter dem Einflusse der hohen Entwickelung, welche die Städte gewonnen hatten, stetig zurück. Die mächtig erstarkten Städte mufsten Werth darauf legen, die Spitäler selbst zu verwalten. So zeigt sich in der Entwickelung des Spitalwesens der fortschreitende Einflufs der Laien: „aus dem klösterlichen und stiftischen Hospital wird das von Laienbrüdern und Schwestern geleitete Ordensspital, aus diesem das völlig laifizirte städtische Spital.“[2]) Die Spitalbrüder vom hl. Geist blieben nur sehr vereinzelt bestehen. Die Spitalstiftungen aber blühten fort und vermehrten sich. Uebrigens hatte der Uebergang in städtische Verwaltung kaum eine Verminderung der Pflege des kirchlichen und religiösen Lebens im Gefolge. Für alle Spitäler ist vielmehr auch in

[1]) Ueber die Entstehung, Verschiedenartigkeit, Organisation und Entwickelung der Spitäler vgl. besonders G. Uhlhorn »Die christliche Liebesthätigkeit« Bd. I—III, (1882—1890), und G. Ratzinger »Gesch. d. kirchl. Armenpflege« (1884).

[2]) Uhlhorn a. a. O. II, 198.

der Spätzeit des Mittelalters die Verordnung des Rothenburger Spitals charakteristisch: „Es soll in dem huse, in dem hofe und überall in dem spital sein ein vollkumen wandelung und ein clösterlich Zucht.“[3]) Zum Verständnifs der Spitalbauten ist es wichtig, dafs wir diesen Satz im Auge behalten.

Am Ausgange des Mittelalters erfreuten sich die meisten Städte Deutschlands der Wohlthat einer Spitalstiftung. So kommt es, dafs die moderne Kunsttopographie an zahlreichen Orten gothische Spitalkapellen und Spitalkirchen verzeichnet.

Die grofse Verbreitung der Spitäler und die hohe Bedeutung, welche sie in wirthschaftlicher und religiöser Beziehung hatten, machen es erklärlich, dafs die mittelalterliche Baukunst hier ein Gebiet fand, auf dem sie mit Rücksicht auf den besonderen Zweck in eigenartiger Weise sich bethätigen konnte. Freilich bildete sich in den Spitalanlagen nicht wie bei den Klosterbauten ein Schema aus, das mit mehr oder minder grofsen Variationen wiederholt worden wäre. Es lassen sich vielmehr die verschiedensten Typen beobachten. Gerade in dieser Verschiedenartigkeit aber gründet der Reiz, den das Studium mittelalterlicher Spitalbauten gewährt.

Bekannt ist, dafs die mittelalterlichen Spitäler die Anlage am Eingange der Stadt und am fliefsenden Wasser sowie die Verbindung mit einer Kapelle gemein haben.[4]) Die beiden ersten Eigenthümlichkeiten beruhen auf hygienischen Gründen. Was die Lage am Eingang der Stadt anbelangt, so variirt dieselbe, je nachdem das Spital innerhalb oder aufserhalb des Thores liegt. Aufserhalb des Thores liegen z. B. das hl. Geistspital in München (1204 gegründet, erst nachträglich bei Erweiterung der Stadt in den Mauerring mit einbezogen), das Katharinenspital in Regensburg, die Spitäler in Burghausen, Neuötting. Innerhalb des Thores, unmittelbar an der Stadtmauer, liegt z. B. das Spital in Erding, 1444 erbaut. Die Verbindung der Spitäler mit einer Kapelle oder Kirche ist durch den kirchlichen Charakter dieser Stiftungen bedingt. Sie ist schon in den Krankenhäusern der Klöster vorgezeichnet und sie erhielt sich auch, als die Spitäler in städtische Verwaltung übergingen. Die Bulle Innocenz III vom Jahre 1204 setzt ausdrücklich fest, dafs die Spitalbrüder in allen ihren Häusern ein Oratorium und ein Cömeterium haben dürfen. Wenn in der gleichen Bulle bestimmt wird, dafs das grofse Spital Santa Maria in Sassia in Rom mindestens vier Priester haben solle, so wirkte dieses Statut bei den gröfseren hl. Geistspitälern wohl auf die Anzahl der Altäre ein. Im hl. Geistspital in Tonnerre betrug diese nach der Gründungsurkunde von 1293 vier.[5]) Die Kirchen und Kapellen waren gewöhnlich dem hl. Geiste geweiht, weil die katholische Lehre die guten Werke mit diesem in Verbindung bringt und weil insbesondere die Stiftung von Spitälern im XIII. Jahrh. vielfach im Zusammenhang mit dem Orden vom hl. Geist erfolgt. Von anderen Patrozinien findet sich häufig der hl. Lazarus, öfters auch die hl. Katharina. Unter dem Schutze der letzteren standen namentlich die Häuser für obdachlose Mädchen und Frauen.[6]) Von ihr hat das grofse und alte Spital in Regensburg seinen Namen. Und bei einer Katharinenkapelle wurde 1204 das Spital in München gegründet. In den baltischen Ländern sind die Leprosenhäuser aufserhalb der Stadt sehr häufig dem hl. Georg, öfters auch der hl. Gertrud geweiht.[7])

Die Art nun, wie die Kapelle mit dem Wohnraume der Armen und Kranken verbunden wurde, war mannigfaltig; in ihr beruht wesentlich die grofse Verschiedenheit der Spitalanlagen. Einige Beispiele mögen dies veranschaulichen.

Im Krankenhaus Tortoir bei Laon aus dem XIV. Jahrh. ist die Kapelle durch den Hof vom grofsen Saal getrennt.[8]) Das Hospital in Angers, welches 1153 gestiftet wurde und noch seine reichen Bauformen des XII. Jahrh. bewahrt, zeigt einen rechteckigen Saal von dreischiffiger Hallenanlage. An die eine Schmalseite des Saales, welche in der Achse den Eingang enthält, stöfst eine quadratische Kapelle, so zwar, dafs die Kapelle mit der einen Hälfte

[3]) Uhlhorn a. a. O. II, 232.

[4]) H. Otte, »Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie« I[5], 120.

[5]) Viollet-le-Duc, »Dictionnaire de l'architecture« IV, 109.

[6]) Verdier et Cattois, »Architecture civile et domestique« II, 146.

[7]) Adler »Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preufsischen Staates« II, 90, 129.

[8]) Verdier et Cattois II, 107. Mit Abbildung.

vor die Flucht des Saales vorspringt, mit der anderen aber bis an den Eingang des Saales reicht. Eine direkte Verbindung zwischen Saal und Kapelle besteht nicht. Beide sind vielmehr von einem rechtwinkelig gebrochenen Gang, einer Art Kreuzgang, aus zugänglich. Auf anderen Seiten des Hofes liegen Wirthschaftsgebäude.[9])

Ein dritter Typus zeigt Krankensaal und Kapelle in engster Vereinigung. Beispiele sind die Hospitäler von Tonnerre und von Beaune. Ersteres wurde 1293 gegründet und war 1308 vollendet. Es hat aus der Gründungszeit als Hauptbau einen lang gestreckten Saal, mit zwanzig, durch Holzverschläge hergestellten Alkoven an jeder Langseite. Die oben offenen Alkoven werden durch eine an den Längswänden laufende hölzerne Gallerie überhöht, von der aus der Blick auf die Betten ermöglicht wird. Oestlich geht der Saal unmittelbar und ohne Scheidung durch eine Wand in eine Kapelle über, welche einen Chor aus fünf Seiten des Achtecks hat und sogar das Hochgrab der Stifterin birgt. Nur ein Lettner markirt die Trennung von Saal und Kapelle.[10]) Ganz ähnlich ist die Anlage in dem 1443 gegründeten gothischen Spital von Beaune, lediglich insofern vereinfacht, als die Kapelle eines eigenen Chorraumes entbehrt und geradlinig abschliefst.[11]) Die Vereinigung von Kapelle und Saal ist in beiden Fällen so enge, dafs die Kranken förmlich in einer Kirche wohnen: der Saal bildet das flach gedeckte Langhaus, die Kapelle den gewölbten Chor. Eine Abschwächung dieser Idee bedeutete die Anlage des Spitales in Frankfurt a. M., wo der lange zweischiffige, 1840 abgebrochene Krankensaal mit der anstofsenden Kapelle durch eine Thüre verbunden war.[12]) Aehnlich wie in Frankfurt war es im hl. Geistspital in München. Der Hauptbau enthielt an dem einen Schmalende eine Kapelle der hl. Katharina, in welche man von der im Erdgeschofs gelegenen allgemeinen Siechstube der Armen durch eine Thüre trat. Die Empore der Kapelle aber war mit dem ersten Obergeschofs verbunden, wo die „reichen und mittleren" Pfründner wohnten.[13])

Ein anderer Typus ist dem Schema von Tonnerre und Beaune nahe verwandt. Er ist vertreten durch die gothischen Spitäler in Lübeck und in Bourges. In Lübeck legt sich dem langen Krankensaale eine dreischiffige, beiderseits weit über die Flucht des Saales hinaustretende Kapelle vor, welche als Eingangshalle des Spitales und des Saales dient und von letzterem nur durch einen Lettner getrennt wird.[14]) Verdier und Cattois heben den tiefen Sinn der Idee hervor, den Zugang zu den Kranken nur durch das Heiligthum zu ermöglichen, wo Christus verehrt wird, der die Armen mit solcher Liebe umschliefst. In Bourges liegt die Kapelle ebenfalls westlich am Krankensaal, dessen Verlängerung bildend.[15]) Sie hat aber den Eingang nicht an der Front, wie in Lübeck sondern an der Seite.

Wieder einen anderen Typus sehen wir an dem grofsen Nikolausspital in Cues an der Mosel, das 1450 von Kardinal Nikolaus von Cusa für 33 Arme gegründet worden ist.[16]) Hier gruppiren sich die Gebäude nach klösterlicher Art an den vier Seiten eines Kreuzganges. Die Kapelle bildet einen Bautheil für sich und ist vom Kreuzgang aus zugänglich. Das Langhaus der Kapelle ist eine symmetrisch zweischiffige Anlage. Beachtenswerth ist, dafs die zweischiffige Anlage sich auch sonst öfters an Spitalkirchen findet, so in Passau 1512, Oberwölz in Steiermark 1430.

Im Anschlusse an Cues mögen die grofsen Spitäler Italiens mit ihren Höfen nur ganz kurz erwähnt werden.

Fast alle die angeführten Beispiele haben den Zug gemeinsam, dafs das Oratorium sich innerhalb des Umfanges einer Kapelle hält. Nun gibt es aber eine Reihe von Spitälern, in denen die Kapellen zu förmlichen Kirchen geworden sind. Das Kranken- oder Pfründhaus erscheint fast wie ein untergeordneter Annex. Man kann von einer Spitalstiftung und einer

[9]) Verdier et Cattois II, 101. Mit Abb. und Grundrifs.

[10]) Viollet-le-Duc a. a. O. VI, 107. Mit Grundrifs und Abbildung. Grundrifs auch bei Verdier et Cattois II, 148.

[11]) Verdier et Cattois I, 1. Mit Grundrifs und Abbildung.

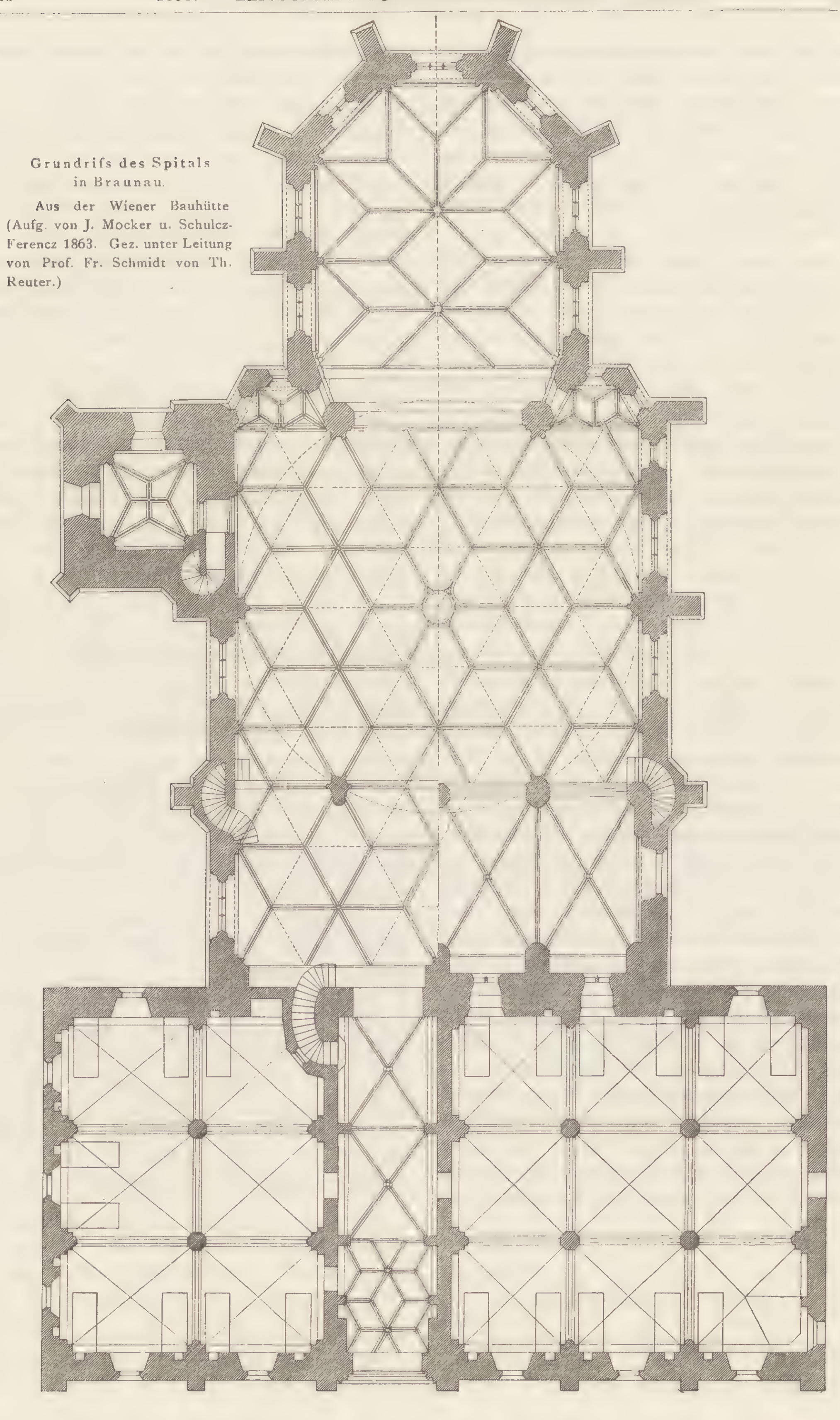
[12]) Uhlhorn a. a. O. II, 216.

[13]) A. Huhn, »Gesch. d. Spitales hl. Geist in München« I, 82. Vgl. ebenda S. 37.

[14]) Verdier et Cattois II, 149 mit Abbildung und Grundrifs.

[15]) Verdier et Cattois II, 150 mit Grundrifs und Abbildung.

[16]) Verdier et Cattois II, 150 mit Grundrifs Vgl. H. Otte a. a. O. I[5] 121.

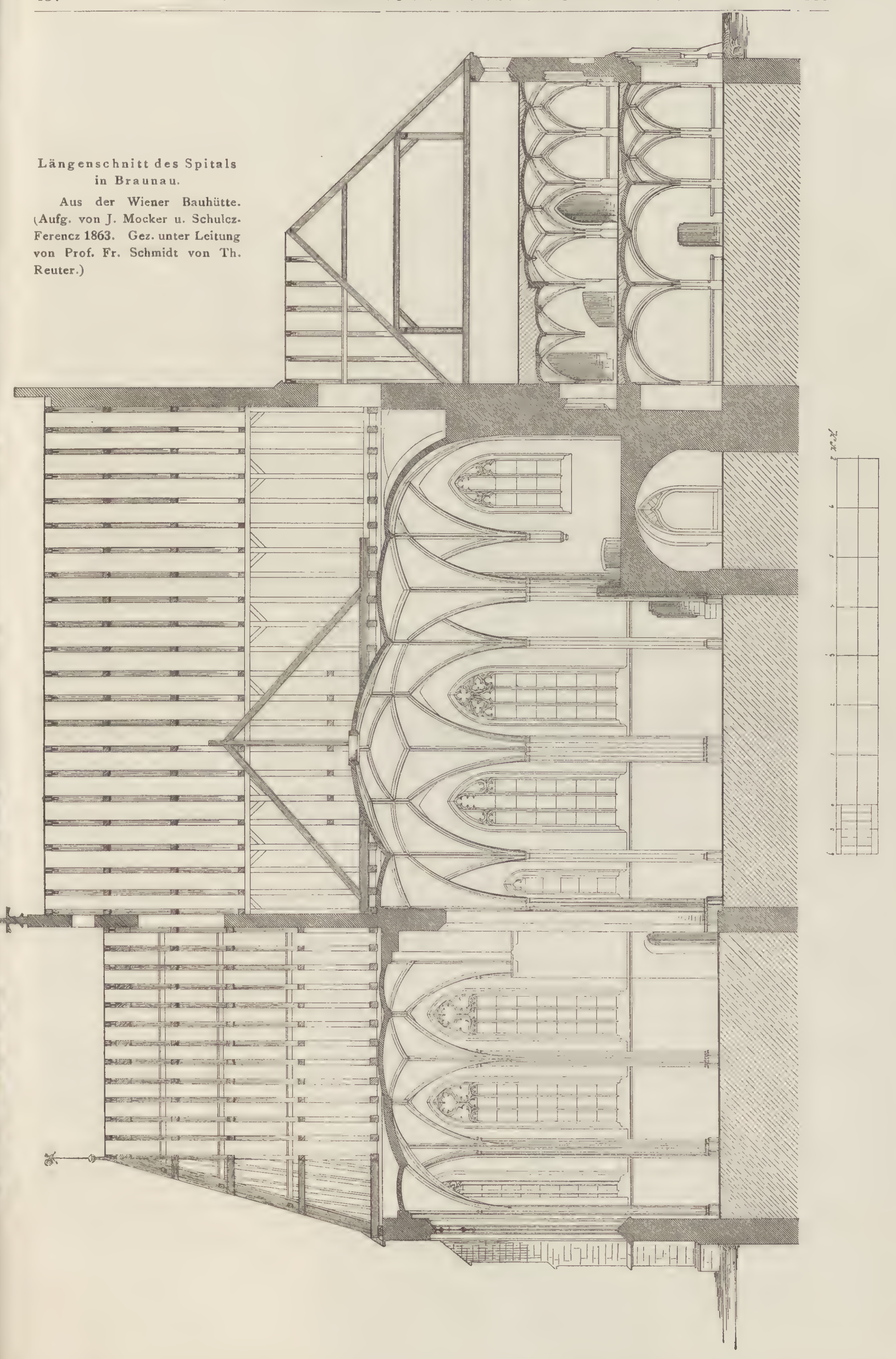


Grundrifs des Spitals in Braunau.

Aus der Wiener Bauhütte (Aufg. von J. Mocker u. Schulcz-Ferencz 1863. Gez. unter Leitung von Prof. Fr. Schmidt von Th. Reuter.)

Längenschnitt des Spitals in Braunau.

Aus der Wiener Bauhütte. (Aufg. von J. Mocker u. Schulcz-Ferencz 1863. Gez. unter Leitung von Prof. Fr. Schmidt von Th. Reuter.)



Kirchenstiftung reden. Es ist charakteristisch, dafs diese Kirchen dem XIV. und XV. Jahrh. angehören, also jener Zeit, da schon die Städte die Spitäler verwalteten und der Bürgersinn die Kirchenbaukunst mächtig beeinflufste und förderte. Die Kirche steht häufig mit einer Langseite parallel der Strafse und das Spitalgebäude stöfst an einer oder mehreren Seiten an dieselbe, durch Thüren mehr oder weniger eng verbunden. Zu dieser Art gehören, um nur oberbayerische Orte zu nennen, die gothischen Spitalkirchen in Erding, Neuötting, Burghausen. Auch das hl. Geistspital in München ist hier wieder zu nennen, da es aufser der Spitalkapelle St. Katharina (später St. Elisabeth) eine grofse dreischiffige Kirche hatte. Ebenso das Spital in Landshut, dessen grofsartige spätgothische Kirche sich völlig isolirt erhebt.

Zur Kategorie der Spitalanlagen mit einer grofsen Kirche zählt nun auch das Bürgerspital in Braunau am Inn. Die Kirche ist der gröfste Bestandtheil desselben. Trotzdem lenkt sie das archäologische Interesse nicht in höherem Mafse auf sich als das Pfründhaus. Das Interesse vertheilt sich vielmehr gleichmäfsig auf die ganze Gesammtanlage, welche eine höchst glückliche Verbindung von Kirche und Haus darstellt. Dies und der unversehrte Erhaltungszustand reihen das Braunauer Spital den merkwürdigsten und künstlerisch bedeutendsten Spitalanlagen des Mittelalters an.

Das Spital in Braunau hat die für derartige Bauten im Mittelalter charakteristische Lage: es erhebt sich an dem Stadtbache zwischen der ehemaligen inneren und äufseren Umwallung der Stadt. Die Stiftung wurde 1417 von Hartprecht Harskircher auf Zangenberg zur Aufnahme verarmter Bürger und deren Frauen gemacht. Eine steinerne Inschrifttafel des XV. Jahrh. aufsen am Eingang der Westfront des Spitales berichtet: *Anno. do. m · cccc · xvij. Ist · das · Spital ·/ hie · czu · Praunaw · angeuengt · In · den ·/ Ern · des · Heiligē · Geists · vnd · der · erst / Stāi · des · Paws · ist · gelegt · wordē · An · Fri / tag · vor · dē · Palm · tag · Der · Anvēger · / ist · gewesē · her · Hartprecht · Harskirch'.* Ebenso lautet, abgesehen von einigen orthographischen Varianten, die Inschrift des Grabsteines des Stifters, der mitten im Chorpflaster der Kirche liegt. Aufser Hartprecht Harskircher hatte Nikolaus Auer von Lichtenau einen wesentlichen Antheil an der Stiftung, indem er ein Benefizium fundirte.[17]) Den Grundstein legte 1417 Hans von Mauerkirchen, Chorherr von Ranshofen und Pfarrprovisor in Braunau. Der Bau schritt so rasch fort, dafs am 12. Januar 1430 durch den Erzbischof von Salzburg und den Bischof von Chiemsee die Weihe stattfinden konnte. Am 14. Januar 1431 ertheilte der Passauer Bischof den Besuchern der Spitalkirche Ablafs und verbesserte Konsekrationsfehler am Altar. Am 11. September 1438 wurde das Spital sammt dem Friedhof aus unbekannter Veranlassung von dem Passauer Weihbischof rekonziliirt. 1440, 1444 und 1451 erhielt die Kirche abermals Ablässe. Am 23. Juni 1469 wurde der Hochaltar wiederum geweiht.[18])

Der Braunauer Spitalbau besteht aus einer grofsen, östlich gerichteten Kirche, welcher westlich das Pfründhaus quer vorgelegt ist. Die Kirche ist ein höchst merkwürdiges Bauwerk. Wer die vielen spätgothischen Kirchen der Gegend kennt und weifs, dafs dieselben einige wenige Schemate wiederholen und gröfsere Abwechselung nur selten bieten, der wird voll Freude in das Studium eines Baues von ausgesprochener Individualität sich vertiefen. Der Meister legte dem Entwurfe das Sechseck zu Grunde. Aber er liefs es nicht offen in die Erscheinung treten, sondern löste es für das Auge auf, indem er es zu einem rechteckigen Langhaus ausgestaltete und überführte. Er erreichte dies, indem er an den zwei östlichen Eckpunkten des Sechsecks die beiden Triumphbogenpfeiler, an den gegenüberliegenden westlichen Ecken aber freistehende Pfeiler als Stützen anordnete und die beiden seitlichen Eckpunkte endlich an die nördliche und südliche Wand des Langhauses verlegte. So ergaben sich im Langhaus östlich und westlich von der Südnordachse des Sechsecks je anderthalb Joche und aufserdem westlich vom Sechseck noch anderthalb Joche, welch' letztere von einer Empore eingenommen werden. Auch der Chorgrundrifs ist eigenartig. Der Chor schliefst sich an die östliche Seite des Secksecks an, er ist aber bedeutend breiter als die Sechseckseite. Der Anschlufs an das Sechseck ist durch Abschrägung der Westecken des Chores erreicht. Und diese Schrägwände sind zugleich als innere Achtecksseiten von zwei, aus drei Seiten des

[17]) R. Meindl »Gesch. d. Stadt Braunau« (1882) S. 59, 120.

[18]) R. Meindl a. a. O. S. 137 f.

Achtecks gebildeten Nebenapsiden am Langhaus benützt. Von den Nebenapsiden führen in der eingezogenen Schrägwand schmale, schlanke rundbogige Thüröffnungen in den Chor, welcher ein Langjoch und Schlufs in fünf Achtecksseiten umfafst. Ein ähnlicher Chorgrundrifs findet sich an der Wiesenkirche in Soest.[19])

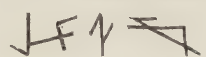
Der Bau ist ganz gewölbt und zwar mit einem Netzgewölbe, das über dem Sechseck in eine Kuppel gelegt ist. So ist die Kirche gleichsam ein latenter Centralbau. Aufser auf den beiden freien Stützen ruhen die Gewölbe auf Wandpfeilern mit halbrunden Diensten, welche ein unter den Fenstern hinziehendes kräftiges Gesimse durchbrechen. Die Dienste haben Profilkapitelle. Die Eckpunkte des Sechsecks werden durch eine gröfsere Zahl Dienste markirt. Die Gewölberippen sind entsprechend der ersten Hälfte des XV. Jahrh. noch kräftig geformt und hohl profilirt.

Die Westempore nimmt die ganze Breite der Kirche ein, sie tritt bis zu den freistehenden Pfeilern vor, welche neben einem in der Längenachse der Kirche eingeschobenen niederen Pfeiler zugleich als Träger der vier Rippenkreuzgewölbe dienen, welche die Empore tragen. Tiefe und die ganze Breite der Kirche einnehmende, gemauerte Westemporen sind in der Spätgothik in der Inngegend und in Oesterreich sehr beliebt. Viele hatten ursprünglich einen eigenen Altar.[20]) In unserer Spitalkirche stifteten Konrad und Margareth Holzner am 10. Oktober 1483 eine ewige Messe am St. Floriansaltar auf der Emporkirche.[21]) Dieser Altar ist spurlos verschwunden. Die Verbindung der Empore mit dem Schiff der Kirche stellen zwei nicht verschliefsbare Wendeltreppen in den Längswänden her. Die Empore hat eine gemauerte Brüstung, welche mit Kleeblattblendarkaden verziert ist. Jedenfalls war die Emporkirche gleich den Westemporen der Spitalkirchen in Klosterneuburg, Oberwölz in Steiermark und Salzburg für die Spitaler reservirt.[22])

Die Fenster haben fast alle ihr Mafswerk eingebüfst. Nur im Chorschlufs ist es erhalten: das mittlere Fenster zeigt Fischblasen in eigenthümlicher, breit gezogener Form, die beiden äufseren Dreipässe. (Auf dem Schnitte ist das Mafswerk des Ostfensters in den Längswänden des Chores wiederholt. Die Fenstermafswerke im Langhaus sind nach Motiven der 1439 – 1466 erbauten Pfarrkirche von Braunau rekonstruirt.) Im westlichen Joch sind im Süden und Norden Thüren angeordnet, welche in einem von einem Spitzbogen umfafsten Eselsrücken schliefsen. Sie vermitteln den Zugang für die nicht dem Spitale angehörigen Leute und stempeln dadurch den Bau auch zur Gemeindekirche. Das Aeufsere wird durch Strebepfeiler, Sockel und Kaffsims gegliedert.

An der Nordseite des Langhauses steigt ein Thurm in 6 Geschossen auf. Die beiden unteren Geschosse sind gewölbt und enthalten zwei Sakristeien über einander. Der Aufstieg zur oberen Sakristei und weiter hinauf in den Thurm wird durch eine Wendeltreppe ermöglicht, die bis über das Gewölbe der oberen Sakristei führt. Die beiden oberen Geschosse sind achteckig. Am Uebergang ins Achteck steigen Fialengruppen als Eckverstärkungen auf. Den Abschlufs bildet ein einfacher achteckiger Holzhelm.

Der Bau der Kirche ist gröfstentheils aus Backsteinen errichtet, aufsen aber mit Nagelfluhquadern verblendet. Am Giebel unter dem Dache liegt das Backsteinmauerwerk offen zu Tage. Die Backsteine messen hier 29 – 30 *cm* Länge. Auf Grund zahlreicher Untersuchungen altbayerischer Backsteinbauten des Mittelalters habe ich schon anderwärts[23]) dargelegt, dafs hier gröfsere Steine von 32—35 *cm* Länge sowohl in der romanischen wie in der gothischen Periode vorkommen, kleine dagegen von 29 — 30 *cm* nur vom XII. bis in die Frühzeit des XV. Jahrh. Im weiteren Verlaufe des XV. Jahrh. wurden, soviel ich wenigstens bis jetzt fand, ausschliefslich gröfsere Steine von 32—34 *cm* Länge geformt. Die Spitalkirche von Braunau, welche 1417 und in den folgenden Jahren erbaut wurde, ist ein neuer Beleg für die Richtigkeit dieser Beobachtung. Steinmetzzeichen bemerkte ich nur an den Werkstücken aus Tuff zu oberst innen an der Wendeltreppe des Thurmes. Sie haben folgende Form:



[19]) G. Ungewitter »Lehrbuch der gothischen Konstruktionen« I (1890) Taf. LXVIII. R. Redtenbacher »Leitfaden z. Studium der mittelalterl. Baukunst« (1888) S. 183.

[20]) H. Otte a. a. O. I⁵, 98.

[21]) Meindl a. a. O. II, 139.

[22]) H. Otte a. a O. I⁵, 98.

[23]) „Baugeschichtliche Forschungen in Altbayern". »Beil. z. Allg. Ztg.« (München 1899) Nr. 71—73.

Ich habe die Kirche zuerst besprochen, weil sie der augenfälligste Theil des Spitalgebäudes ist. Intimere Reize aber birgt das Pfründhaus im Westen. Dasselbe erhebt sich in drei Geschossen und springt südlich und nördlich bedeutend über die Flucht der Kirche vor. Ein nördlich von der Längenachse der Kirche von West nach Ost ziehender Flötz scheidet die Geschosse in eine kleinere nördliche und eine gröfsere südliche Hälfte. Der Flötz im Erdgeschofs hat zwei schmale hohe Netzgewölbe und zwei Rippenkreuzgewölbe und öffnet sich im Osten nach der Kirche. Da die Oeffnung nur durch ein Gatter verschliefsbar ist, so erscheint der Flötz wie eine Vorhalle der Kirche. Südlich am Flötz liegt die grofse gewölbte Gemeinstube der Frauen. Sie ist quadratisch und wird durch vier achteckige Pfeiler in neun Joche mit gratigen Kreuzgewölben zerlegt. In den zwei Jochen, welche an die westliche Kirchenwand stofsen, sind kleine rechteckige, gothisch profilirte Fenster angebracht, welche auch kranken Pfründnerinnen die Theilnahme am Gottesdienste ermöglichen. Durch gemauerte Brüstungswände zwischen den Pfeilern sind in der östlichen und westlichen Jochreihe je drei breite Alkoven hergestellt, welche ein oder zwei Betten enthalten. In jedem Alkoven befinden sich kleine spitzgiebelige Nischen in der Mauer, welche völlig den Lichtnischen in alten Hausgängen etc. gleichen und ursprünglich sicher zur Aufstellung von Lichtern dienten. Gegenüber an der Nordseite des Flötzes liegt ein zweiter kleinerer, ebenso gewölbter Raum mit sechs Jochen. Er wird jetzt als Holzlege benützt, war aber einst ebenfalls eine Gemein- oder Siechstube (für die Männer). Darauf deuten nicht nur die in der Mauer angebrachten Lichtnischen, sondern auch das gekuppelte (jetzt vermauerte) Spitzbogenfenster, durch das der Raum sich ehemals nach der Kirche öffnete.

Sehr anheimelnd wirken in dem Flötze die gemauerten Bänke entlang den Wänden. Vom Flötz führt eine gewundene Treppe auf die Empore der Kirche und von dieser tritt man durch eine Thüre in der Westwand in das erste Obergeschofs des Spitalgebäudes. Für den engen Zusammenhang zwischen Kirche und Pfründhaus ist es charakteristisch, dafs der Zugang zum Obergeschofs nur über die Emporkirche ermöglicht wird. Der obere Flötz ist architektonisch reicher als der untere, er ist aber auch viel anheimelnder. Das Netzgewölbe mit den kräftigen, hohl profilirten Rippen, die gemauerten Bänke an den Wänden, das lebensgrofse Kruzifix an der Westwand zwischen den beiden spitzbogigen Nischen mit ihren kleinen rechteckigen Fenstern und den steinernen Fenstersitzen sind von sehr stimmungsvoller Wirkung, besonders an schönen Nachmittagen, wenn die wärmenden Sonnenstrahlen hereinfluthen und in den trauten Raum einen malerischen Wechsel von Licht und Schatten zaubern. Spitzbogige Oeffnungen führen vom oberen Flötz gegen Norden und Süden auf einen Gang, zu dessen beiden Seiten Einzelzimmer liegen und der an den Enden an der Nord- und Südwand des Spitals von einem Fenster erhellt wird — eine Anlage, welche vollkommen dem Dormentgang in mittelalterlichen Klöstern gleicht. Die Einzelzimmer öffnen sich, soweit sie an die Kirche stofsen, in Fenstern nach dieser.

Die Unterscheidung von Gemeinstuben im Erdgeschofs und von Einzelzimmern im Obergeschofs rührt sicher wie beim hl. Geistspital in München davon her, dafs unten die Armen, oben aber die Pfründner, welche sich einkauften, untergebracht wurden. Nach dem Berichte der Visitationskommission von 1558 bestanden damals in der That „zwei unterschiedliche Pfründen, die obere und die Armenpfründe oder Siechstube." In der oberen Pfründe safsen bei einem Tisch 9 Personen, in der Armenstube 31.[24]) Jetzt wird dieser Unterschied nicht mehr gemacht.

Das zweite Obergeschofs des Spitals ist baulich unbedeutend. Es enthält die Wohnung des Spitalmefsners.

Das Aeufsere des Pfründhauses ist schlicht und einfach. Das Erdgeschofs wird von schwachen Strebepfeilern umgeben. Den einzigen Schmuck bildet das grofse Portal an der Westseite, das mit Kehlen und Rundstäben profilirt ist und in geschweiftem Spitzbogen schliefst. Ueber dem Spitzbogen steht zwischen den kleinen Fenstern des oberen Flötzes in einer Nische eine gute spätgothische Marienfigur aus der Zeit um 1520. Und über dieser schwebt die Taube des hl. Geistes. Maria ist neben dem hl. Geist die Patronin des Spitals. Ihr ist der Hochaltar geweiht.

Der Meister, welcher Kirche und Spital entworfen und ausgeführt hat, ist unbekannt. Aber

[24]) Meindl a. a. O. S. 122.

so viel glaube ich vermuthen zu dürfen, dafs es nicht einer jener kleinen Landmeister war, die im XV. Jahrh. auch an unbedeutenderen Orten verhältnifsmäfsig zahlreich safsen. Der Bau weist vielmehr auf einen bedeutenderen Meister, der seine Aufgabe in ebenso eigenartiger und geistvoller, wie zweckentsprechender Form erledigte. Insbesondere tritt dies an der Kirche hervor. Der Gedanke, dem Hauptraum das Sechseck zu Grunde zu legen, wurde wohl durch die Forderung hervorgerufen, ein geräumiges einschiffiges Langhaus mit einer ausgedehnten westlichen Emporkirche zu erbauen. Die grofse Breite des Schiffes einerseits, die freien Stützen, welche für die Emporkirche nöthig waren, andererseits mochten in Verbindung mit dem Vortheile, welchen der Anschlufs einer so langen Empore an hohe, bis zum Gewölbe aufsteigende Pfeiler in künstlerischer Beziehung bot, zu der Idee des eigenartigen Planes führen. Die gleiche Geschicklichkeit in der Raumgestaltung zeigt der Chor durch seine grofse Raumausnützung: nur durch letztere war die Gewinnung eines breiten und tiefen Chores und zweier Nebenapsiden bei einer einschiffigen Anlage möglich. Vielleicht stammte der Meister aus Passau oder Salzburg. War doch auch zum Baue der 1439 begonnenen Pfarrkirche von Braunau ein auswärtiger Meister berufen worden, nämlich Stephan Krumenauer, vermuthlich ein Sohn des Passauer Dommeisters Hans Krumenauer. Stephan Krumenauer, der auch in Wien, Salzburg und Wasserburg thätig war, starb während des Baues der Pfarrkirche in Braunau 1461. Sein Grabstein ist aufsen an der Südseite der Kirche noch zu sehen.[25])

Der Umstand, dafs die Kirche nur im Westen, d. h. so weit die Tiefe der Empore reicht, dreischiffig ist, erinnert an mehrere zweischiffige Kirchen von Oesterreich und auch der bayerischen Inngegend. So gehen die zweischiffigen Kirchen in Mauthhausen, Ried und Kreuzen[26]) in Oberösterreich und in Burgkirchen bei Altötting im Westen durch Anordnung zweier Pfeiler in dreischiffige Hallenanlage über. Die Veranlassung hierzu gaben sicher die nach Landesbrauch tiefen, die ganze Breite der Kirchen einnehmenden gewölbten Westemporen. Weiterer Untersuchung mufs die Entscheidung der Frage vorbehalten bleiben, ob die Spitalkirche von Braunau die älteste Anlage der Art ist. Da sie im Gegensatz zu den genannten Beispielen vollkommen organisch entwickelt ist und den Geist eines bedeutenderen Meisters fühlen läfst, so dürfte ihr die Priorität zukommen. Datirt ist nur die Kirche von Kreuzen mit der Jahreszahl 1494.

Die Schilderung des Braunauer Spitals hat uns ein architektonisch interessantes Werk gezeigt mit einer Reihe künstlerischer Details. Das Wesen des mittelalterlichen Spitals, dieses „Ausgangs- und Mittelpunktes der Liebesthätigkeit" in damaliger Zeit, ist hier in selten lehrreicher und schöner Weise verkörpert. Ja wir dürfen sagen: das Problem des Spitalbaues hat in Braunau im Sinne des späten Mittelalters eine mustergiltige Lösung gefunden. Pfründhaus und Kirche sind eng mit einander verbunden und doch wieder so weit geschieden, dafs die Würde des Gotteshauses bewahrt bleibt. Und die Kirche dient ebenso gut Spitalzwecken wie den Andachtsübungen der Stadtgemeinde überhaupt. Bezeichnend dafür ist, dafs ihr Bau schon von ferne in der Ansicht der Stadt neben der Pfarrkirche einen beherrschenden Platz einnimmt.

Es wäre eine lohnende Aufgabe, die mittelalterlichen Spitalbauten und Spitalkirchen eingehend zu untersuchen. Schon die wenigen Beispiele, die ich angeführt habe, bekunden, wie mannigfaltig und originell diese Anlagen oft sind. Ich erinnere noch z. B. an die achteckige romanische Doppelkapelle hl. Geist des Spitales in Wisby, an die spätromanische sechseckige Katharinenkapelle im Spital von Regensburg - Stadtamhof, an die romanische zweischiffige Eingangshalle im Spital von Steyer. Manch werthvollen Aufschlufs für die Kunstgeschichte würde eine solche Arbeit bringen. Und die grofse kulturgeschichtliche Bedeutung des Spitalwesens wird überhaupt erst vollends in helles Licht gesetzt, wenn auch die Bauten, in welchen die Liebesthätigkeit des Mittelalters ihren monumentalen Ausdruck gefunden hat, mit ins Auge gefafst werden.

München. Dr. G. Hager.

---

[25]) J. Sighart »Gesch. d. bild. Künste im Königr. Bayern« S. 437. H. Otte a. a. O. II[5], 498. G. Hager »Monatsschr. d. Hist. Ver. v. Oberb.« (1897) S. 118.

[26]) Grundrisse und Beschreibung in »Mitth. d. k. k. Centralkom. XVII« p. LXXXII, LXXXIII, CLXXXV.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

II. Vom Dombau Bischof Altfrids.

Mit Abbildung.



Hat die Legende vom Reliquienwunder und die darauf gegründete Verehrung des Altares der Marienkapelle als Wunderstätte Einflufs auf den Dombauplan des Bischofs Altfrid geübt? Diese Frage wird durch den Ideengang der Fundatio dem Leser nahegelegt.

Zu den feierlichsten liturgischen Akten bei Gründung und Weihe einer neuen Kirche gehört die Uebertragung der Reliquien. Durch diesen Akt nimmt der Heilige gleichsam körperlichen Besitz vom kirchlichen Grundstück und Gebäude und von der Ausstattung des neuen Stiftes; es wird das Band geschlungen zwischen dem himmlischen Patron und der kirchlichen Genossenschaft. Spätere Schenkungen und Gütererwerbungen erfolgen durch symbolische Uebertragung auf die Reliquien, in denen der Heilige selbst stets gegenwärtig erscheint, und in deren Kult sein Verhältnifs als geistiger Herr des Stifts sich verkörpert. Kein Wunder drum, wenn gerade der Akt der Reliquienübertragung im Laufe der Zeit, wie bei verschiedenen hildesheimschen Klöstern, so auch beim Domstifte mit anmuthig ausschmückender Legende sich umkleidete. Bei der engen geistigen Verbindung Hildesheims mit der berühmten Metropole Nordfrankreichs ist es, wie wir sahen, leicht erklärlich, dafs Züge aus dem nordfranzösischen Sagenschatze auch in unserem Domkloster erzählt wurden. Fehlten nun den späteren Geschlechtern genaue Nachrichten über die einzelnen Vorgänge bei der Gründung des heimischen Domes, so lag es nahe, dafs — mehr oder minder absichtslos — eine schriftlich oder mündlich überkommene Legende bald auf die dunkle Urzeit des eigenen Domes sich übertrug. Zu welcher Zeit nun eine solche Adoption der fremden Legende stattfand, ist nicht erweislich. Ob etwa schon vor Altfrids Regierungsantritt? Schwerlich. Waren doch kaum mehr als 30 Jahre bis auf Altfrid verflossen. Wohl können in so kurzer Zeit nebensächliche Vorgänge in ihren Einzelheiten verdunkelt werden. Aber ein so tief einschneidendes Ereignifs, wie die Gründung des Bischofsitzes in einem unterjochten heidnischen Lande durch den Kaiser, wurde doch von Klerus und Volk so scharf in allen Einzelheiten beobachtet, dafs es undenkbar ist, nach 30 Jahren habe eine fremde Wunderlegende diesen Vorgang so umkleidet, dafs der erste Altar schon jene spezifische Verehrung als Wunderstätte gefunden habe, wie sie die Fundatio ihm erweist. — Es ist deshalb nothwendig, aus den Motiven zum Dombaue Altfrids die Rücksichtnahme auf das Reliquienwunder und auf die dadurch dem Kapellenaltare gegebene Berühmtheit auszuscheiden. Zur Verbindung seines Domes mit einer Ludwigschen Marienkapelle werden neben einer Pietät gegen die erste Kapelle und deren Patronin wesentlich Erwägungen praktischer Art den umsichtigen und klugen Mann bewogen haben. Der Wunsch, den Dom, dessen erste Lage die Fundatio in der Ostecke des Domhügels über dem Treibebache zeigt, mehr in die Mitte der Domburg zu rücken, mufste doch sehr nahe liegen. Den späteren Geschlechtern waren solche Motive zu nüchtern. Rühmten sich die Klöster des Bisthums, vor allem die alten Stifte Gandersheim und Lamspringe, mit den Wundern ihrer Entstehung, so brauchte des Bisthums ehrwürdigste und höchste Kirche, Hildesheims Mariendom, nicht zurückzustehen. Unbewufst oder mit etwas Absicht übertrug sich im Laufe der drei ersten Jahrhunderte die schöne Legende vom Reliquienwunder in St. Mihiel auf die Gründung unseres Bisthums, und nun erschien seit Mitte oder Ende des XI. Jahrh. Altfrids Dom mit dem Hauptaltare seiner Unterkirche doppelt ehrwürdig.

Das Reliquienwunder ist nicht die einzige Anleihe, die die Fundatio zwecks Ergänzung der Dombaugeschichte bei auswärtigen Legendenkreisen aufgenommen hat. Auch was sie vom Hergange beim Bau des Altfridschen Domes zu erzählen weifs, ist fremden Ursprungs: die wunderbare Gründung des ehrwürdigsten Mariendomes der Welt, die Schneefall-Legende von S. Maria Maggiore zu Rom, erzählt die Fundatio getrost von unserem Mariendome, der ja im XI. Jahrh. schon ein hohes Ansehen weit über die Grenzen Sachsens hinaus erlangt hatte. Wie in Rom um 352 in der Nacht vom 4. zum 5. August auf das Gebet des Patriciers Johannes frischer Schneefall droben auf der Höhe des Esquilinischen Hügels den

Platz für die zu gründende Basilika bezeichnete, so offenbarte auch auf Hildesheims Domhügel frischer Frühlingsreif dem betenden Altfrid den Kirchenplatz. Man ging in Hildesheim noch einen Schritt weiter. Während die römische Legende — in ihrer officiellen Formulirung [1]) — den Papst Liberius den Kirchengrundrifs in den Augustschnee zeichnen läfst, besorgte in Hildesheim der Frühlingsreif selbst eine scharfe Zeichnung des ganzen Grundrisses nach Richtung, Abstand und Dicke der Mauern. — Man kann es bezweifeln, ob die Fundatio hierbei ganz absichtslos handelte. Als um 1054 Azelins gröfserer Dombauplan aufgegeben wurde und trotz des gesteigerten Raumbedürfnisses Altfrids kleiner Kirchenbau 1061 durch Hezilo neu erstand, konnte es nicht an Stimmen fehlen, die diesen Rückschritt oder Stillstand in der baulichen Entwicklung des Domstifts mifsbilligten. Wie eine willkommene Sanktionirung des Entschlusses Hezilo's muthet es an, dafs der Wille des Himmels den Platz und Grundrifs des Domes vorgezeichnet und auf immer festgelegt haben sollte. Zwei Wunder vereinigten sich, um mifsbilligende Stimmen zum Schweigen zu bringen. — Die Aufnahme beider Wunderlegenden in die Fundatio ward erleichtert durch die bei Schriftstellern jener Zeit vielfach erscheinende naive Freude an stilistischer Ausschmückung einfacher Thatsachen und an Verwerthung gewonnener Lesefrüchte. — Nebenbei sei bemerkt, dafs auch auf die Gründung des hildesheimschen Klosters Dorstadt (an der Oker) die Schneefallsage sich übertragen hat.[2])

Bischof Altfrid brachte — so erzählt uns die Fundatio — seinen Mariendom in enge Verbindung mit der dem Kaiser Ludwig zugeschriebenen Marienkapelle. Diese Verbindung ward hergestellt durch Altfrids Krypta, die einen Anschlufs an die Marienkapelle erhielt *(cryptam adjungebat)*. Auf die so von Altfrid geschaffene Unterkirche legte sich der hohe Chor des Domes *(sanctuarium superimpositum)*. Wie ist nun das Wort *superimpositum* zu verstehen? etwa so, dafs Altfrids Krypta, verlängert durch die Seitenwände der Marienkapelle mit dieser zu einer einheitlichen Substruktion des Chores verschmolz, und daher der hohe Chor über die ganze Unterkirche sich erstreckte? oder erstreckte sich Altfrids Chor nur über die von ihm der Kapelle vorgebaute Krypta, während die Kapelle unter dem hohen Chore vortrat? — Letztere Annahme ist wahrscheinlich, wenn Altfrids Unterkirche in wesentlichem Unterschiede von der Heziloschen Krypta, zwei verschiedene, wenn auch irgendwie verbundene Räume darstellte. Erstere Annahme liegt jedoch nahe, wenn Altfrids Unterkirche so, wie die heutige Krypta eine ganz einheitliche Gestalt besafs. — Hätte der Altfridchor 872 sich so weit erstreckt, wie der heutige Chor, so ist die Folgerung unabweisbar, dafs Hezilo 1061 den Chor durch Abschneiden der Apsis verkleinert habe. Wie wenig wahrscheinlich das ist, sei später dargelegt. Verweilen wir vorerst beim Texte der Fundatio.

Es ist beachtenswerth, wie das Bauwerk, das Altfrid westlich vor der Marienkapelle errichtete, in unserer ältesten Aufzeichnung mit einer gewissen Selbständigkeit den Namen „Krypta" führt und bezeichnet wird als ein eigener Raum mit eigenen Altären, und dafs diese Altäre als nur in dieser Altfrid-Krypta gelegen bezeichnet werden, während die alte Kapelle ihren besonderen Altar behielt; das Verhältnifs, das Altfrid zwischen seiner „Krypta" und der Kapelle herstellte, bestand darin, dafs er beide Bauten in Verbindung mit einander setzte (conjunxit, adjunxit). Doch die Fundatio redet noch markanter; Altfrids Krypta stand so vor der Marienkapelle, dafs hier am Osttheile des Domes eine doppelte untere Kirche (*crypta duplex*)[3]) entstand, und zwar so, dafs der Kapellenaltar[4]) (mit dem zu ihm gehörigen Raume) als ein Anhängsel *(adhaerens)* am Ostende der Krypta erschien. — So pflegt man doch nicht zu reden von einer Krypta, deren Theile, wie es heute bei der Domgruft

---

[1]) So im »Breviarium Romanum«, Officium vom 5. August. Lectio VI. Ueber den Werth der Legende, von welcher die authentischen Quellen und älteren Aufzeichnungen nichts wissen, vgl. Grisar »Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter« I, S. 153.

[2]) »Cod. Bev.« 545, a. Fol. 71.

[3]) Dafs *crypta duplex* nur auf die Krypta des Altfridschen Ostchores sich bezieht, nicht auch auf die Westchorkrypta, sei hier nochmals erwähnt. Vgl. »Domgruft« S. 22, Note 4, und oben Sp. 112, Note 5.

[4]) Die Betonung des Kapellen-Altares erklärt sich durch die inzwischen demselben zugewachsene Bedeutung als Wunderstätte. Das „altare adhaerebat" wird identisch sein mit „sacellum adhaerebat". Denn als Altarraum des Hauptaltars der Unterkirche erschien die kleine Kapelle Ludwig des Frommen.

der Fall ist, unter sich und mit dem Chore zu einem ganz einheitlichen Raume so vollkommen verschmolzen sind, dafs sie als Joche Eines Schiffes sich an einander reihen.

Der Altar der Marienkapelle lag unterhalb des Chores Altfrids; die Fundatio sagt nicht: genau unter dem Choraltare; sie hebt es nicht als Eigenart hervor, dafs diese beiden Altäre über einander gelegen hätten; sie redet allgemeiner: *sanctuario inferius situm.* Bedenkt man, dafs der erste Dom ganz getrennt südlich neben der Kapelle gelegen, und dafs im Gegensatz dazu eine Verbindung, ein Anschlufs des neuen Domes an die Kapelle berichtet wird, so hat das „sanctuario inferius situm“ auch dann noch vernünftigen Sinn, wenn der Kapellenraum mit seinem eigenen Altare unter Altfrids Chore vortrat, so dafs er nun in Wahrheit als Anhängsel (adhaerens), und die Unterkirche in Wirklichkeit als „doppelte“ untere Kirche erschien. Wie oft sagen wir noch heute von einem tief gelegenen Anbaue, der unter dem Osttheile eines hohen monumentalen Bauwerkes vorspringt: er „liegt unterhalb“ des Osttheils des Hauptgebäudes. — Altfrids Chor galt, mochte er baulich auch nur auf dem Westtheile der unteren Doppelkirche (also auf der eigentlichen Altfrid-Krypta) liegen, doch als Oberbau der ganzen Unterkirche überhaupt, deren Glieder ja schon durch die Einheitlichkeit des unteren Hauptaltares liturgisch zusammengehörten, wie sie baulich verbunden waren. Wollte also die Fundatio — in der wir übrigens hier nicht die Präcision der technischen Ausdrucksweise des Architekten, sondern die sehr gedrängte, knappe Redeweise eines Chronisten finden — das ganz neu geschaffene örtliche Verhältnifs *(situm erat)* zwischen einem solchen Oberbau und einem aufsen „adhärirenden“ Altarraume der unteren Doppelkirche erzählen, so durfte sie ganz wohl sagen: *sanctuario superimposito altare sacelli inferius situm erat;* das heifst: der Wunderaltar, früher entfernt vom Dome gelegen, war jetzt unter den Domchor getreten, der als Oberbau die untere Doppelkirche überragte.

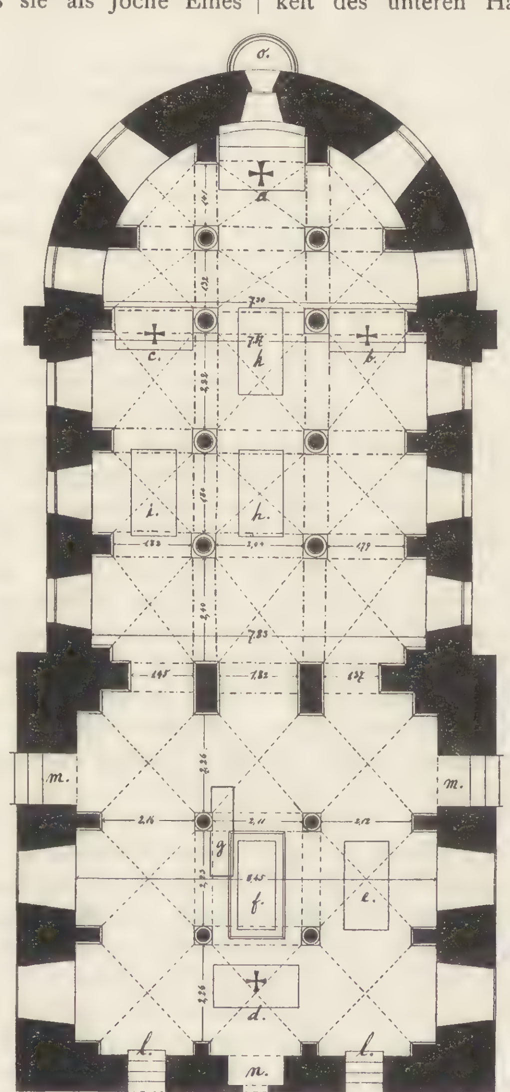


Abb. 2. Grundrifs der Domkrypta in Hildesheim seit ihrer Vollendung im XII. Jahrh., bestehend aus:

I. Vierungsquadrat (Rest der Altfrids-Krypta), mit 2 westlichen Treppen (l, l) zum Mittelschiff des Domes und 2 — muthmasslich später angelegten — seitlichen Treppen (m, m) zum Querhaus des Domes; in der Mitte (f) die Grabstatt St. Godehards († 1038); die Westwand öffnet sich (n) zur Confessio des Kreuzaltares.

II. Chorquadrat, muthmasslich Anbau des Bischofs Hezilo († 1079); darin als älteste Grabstatt (h) das Grab des Bischofs Adelog († 1190); b und c der spätere Standort der Seitenaltäre, die bis 1046 im Westtheile der Gruft (Altfrids Krypta) gestanden; unter b—k—c das Fundament der geradlinigen Schlussmauer des Hezilo-Domes.

III. Apsis, erbaut im XII. Jahrh., mit dem alsdann neu angelegten Hauptaltar (a) der Krypta. An der Aussenwand (o) der tausendjährige Rosenstock. (Vgl. Abb. 1.)

Um die Fundatio richtig zu verstehen, müssen wir uns in die Situation versetzen, welche der Chronist bei ihrer Abfassung vor Augen hatte. Die Krypta des Domes, wie sie heute gestaltet ist (vergl. Abb. 2) und wie sie im Wesentlichen 1061 aus Hezilo's Hand hervorging, ist ein ganz einheitlicher Raum. Es wird kaum jemand einfallen, diese Domgruft als eine „doppelte Unterkirche“ zu bezeichnen. Mag auch das geschulte Auge des Archäologen und Architekten die

architektonischen Eigenheiten des West- und Ostquadrats bald herausfinden; aber Klerus und Volk — und aus deren Sinne heraus ist die Fundatio geschrieben — sehen in diesen beiden ganz verschmolzenen Quadraten nur einen einzigen Raum. Diese Hezilo'sche Gestaltung unseres Kryptaschiffes hatte der Chronist vor Augen, als er die Fundatio schrieb. Und in klarem Gegensatze zu dieser neuen Kryptagestaltung warnt er uns ausdrücklich davor, die Verbindung der Altfridkrypta und Ludwigkapelle uns so vorzustellen, wie seit Hezilo Vierung und Chorquadrat aussehen. In scharfem Gegensatze zu der einen, einheitlichen Krypta Hezilo's sagt er von Altfrids Unterkirche mit unverkennbarer Betonung: *crypta prius duplex erat.* Darin liegt doch das bestimmte Zeugnifs, dafs der Unterschied zwischen der Altfridkrypta und der neuen Hezilokrypta keineswegs nur darin bestand, dafs Hezilo die Concha der Kapelle abschnitt, sondern wesentlicher darin, dafs Hezilo die Krypta zu einem einheitlichen Raume umschuf und damit die ehemalige *(prius erat)* Doppelräumigkeit der Altfridschen Krypta, die Zweizahl der östlichen Unterkirchen beseitigte. Ja die Fundatio in ihrer knappen Redeweise konnte kaum schärfer den von Hezilo beseitigten Charakter der Altfridschen Unterkirche als zweier besonderer Räume, von denen einer ein Anhängsel *(adhaerens)* des Domes bildete, betonen, als durch die Fassung: *crypta prius duplex erat.* — Diesem Charakter der Altfridschen Unterkirche als zweier besonderer Räume entsprach es, dafs die Altfridkrypta zwei besondere (wohl seitlich gelegene) Altäre erhielt, während ihr Mittelraum frei bleiben mufste, um zur Kapelle als Ostheil der doppelten Unterkirche genügend freien Blick und freien Zugangsraum zu behalten.

Mit dieser eigenartigen, aber darum doch nicht unwahrscheinlichen, vielmehr mit dem Entwicklungsgange des Domes harmonirenden Gestaltung der doppelräumigen Unterkirche Altfrids räumte nach 1054 Hezilo auf. An Stelle der ehemaligen crypta duplex trat die einheitliche heutige Gruft. Der geradlinige Chorschlufs Hezilo's schnitt überdies den Altarraum der Kapelle von jeder Adhärenz zu Krypta und Chor ab. Doch darüber später.

Wie Altfrids Chor schlofs, haben wir seither als offene Frage behandelt. Auch heute noch bescheiden wir uns mit einem: non liquet, weil die vorgenommenen Ausgrabungen keine genügend sicheren Anhaltspunkte geboten haben. Ebenso fehlt es an genügend sicheren Nachrichten oder Anhaltspunkten, die eine genauere Bestimmung der Art der Verbindung von Krypta und Kapelle zu einer unteren Doppelkirche ermöglichen. Hier behält, wie auch über die Entstehungszeit und Bedeutung der längeren Pfeilerstützen zwischen Vierung und Chorquadrat, die Vermuthung noch einigen Spielraum, auf welchem die Kombinationsgabe noch mehr oder minder glücklich arbeiten kann.

Nebenbei sei — nicht als beweiskräftig, doch als interessant — vermerkt, dafs der Historiker P. Georg Elbers (geboren 1607, gestorben in Hildesheim 1673), einer der sorgfältigsten Durchforscher der hildesheimschen chronistischen Handschriften, durch seine Studien und wohl auch durch die Beobachtungen bei der derzeitigen Gruftrestauration zu wesentlich derselben Auffassung gelangt ist, wie der Schreiber dieser Zeilen. Elbers sagt: (Alfridus) decrevit novam fabricam ita jungere veteri, ut sacratior illius pars seu chorus huic incumberet, ne tamen aram virginis in hypogaeo contegeret.[5]) — In novo templo (scl. Hezilonis) uti etiam (in) exusto (scl. Altfridi) . . . ara virginis in Crypta non includebatur templi fabricae.[6])

Ueber die Gestaltung des Domes, den Altfrid am 1. November 872 zu Ehren der Gottesmutter einweihte,[7]) fehlen uns genaue Nachrichten. Es war ein Steinbau, wie wir aus der Hervorhebung des *firmum artificium* als Vorzug des Altfridschen Domes und aus Altfrids Fürsorge für die *„lapides presentis edificii"* folgern dürfen. Die Gestalt des ganzen Schiffes ist verwischt und untergegangen durch den Brand von 1046, durch die Niederlegung des ganzen Langhauses, sowie durch den Neubau Hezilo's, der für die innere Gestaltung seines Domes die Michaelisbasilica Bernwards zum Vorbilde wählte, indem er das Verhältnifs der Abseiten zum Mittelschiff wie 1 : 2 einhielt und die Eintheilung des Mittelschiffs in drei Quadrate mit rhythmischem Stützenwechsel nachahmte, indem er die Eckpunkte der Quadrate durch Pfeiler markirte, zwischen die je 2 Säulen traten.

[5]) »Chron. Hild., vita Alfridi Ep.« pag. 2.

[6]) »Cod. 160 der Beverinschen Bibliothek« fol. 38.

[7]) »Chron. Hild. M. G. H.« Script. VII, 851. — »Jahrbücher v. Hild. z. J. 872.«

Der einzige Raum, den wir mit Sicherheit als altfridisch bezeichnen dürfen, ist die westliche Hälfte des Kryptaschiffes. Das wird bezeugt nicht nur durch die Fundatio, sondern überdies durch die hier gelegenen Gräber von Bischöfen, die vor dem Dombrande von 1046 den Hirtenstab führten,[8]) namentlich durch das Grab des hl. Godehard, der 1038 „mitten in unserem Chore" bestattet ist;[9]) diese Grabstatt liegt genau im Mittelpunkte der unter der Vierung gelegenen Westhälfte der Gruft. Dagegen hat die Osthälfte der Gruft kein Grab vor 1190. Man hat also nur die Gröfse der Vierung, deren Umfang Hezilo beibehielt, zum Ausgangspunkte, um — vielleicht unter Berücksichtigung der Altfridschen Theile des Münsters in Essen[10]) — Schlüsse auf die Gestaltung des Langhauses zu ziehen. Auch der Umfang des heutigen Domes (mit Ausschlufs der Kapellenanbauten und des Westthurmes) giebt nach der Fundatio ein annähernd richtiges Bild vom Altfridschen Langhause.

Eine reichere und harmonische Gliederung erhielt Altfrids Basilika durch die Anlage von zwei Chören. Die Fundatio schweigt über den Westchor mit seiner Krypta, wohl darum, weil diese Bautheile damals schon seit etwa 70 Jahren abgebrochen und dem Verfasser nicht genügend bekannt waren. Doch berichtet uns ein anderer zuverlässiger Zeuge, nämlich Wolfher im Leben Godehards, von der doppelchörigen Anlage, die unseren Dom noch im ersten Drittel des XI. Jahrh. auszeichnete und die wir als ursprüngliche, als Altfrids Anlage betrachten dürfen. Denn „vom IX. bis in die erste Hälfte des XII. Jahrh. ist in Deutschland die Doppelzahl der Chöre nicht nur häufig, sondern bei grofsen Kirchen geradezu vorwaltend."[11]) Es ist beachtenswerth, dafs diese doppelchörige Anlage unserer Kathedrale noch zu Bernwards Zeit (993—1022) unverändert war; der Dom wird daher in dieser Beziehung als heimisches Vorbild für die durch die fesselnde Harmonie aller Glieder so hoch berühmte Michaelisbasilika Bernwards gedient haben.

Bischof Godehard, der in seinem 16jährigen Episkopate (1022—1038) über 30 Kirchen in Stadt und Bisthum Hildesheim einweihen konnte, schuf an Stelle der westlichen Krypta, die den Westchor des Domes trug, ein freies Portal und hängte hier St. Bernwards berühmte Erzthüren ein; vor dieses Portal trat ein mit Säulenhallen eingefafstes Paradies, überragt von zwei hohen Thürmen; 1035 war diese Umgestaltung der Westseite des Altfriddomes vollendet. Einen durch Vergoldung verzierten Glockenthurm setzte Godehard auf den Dom. — So berichtet Wolfher.

Südlich neben dem Dome schuf Godehard da, wo von Bischof Othwin aus Anlafs der 962 geschehenen Ueberführung der Epiphaniusreliquien ein Votivkirchlein errichtet war, ein neues schönes Münster, bestehend aus Kirche und Stiftsgebäuden; veranlafst war diese Gründung durch das Bedürfnifs nach einer neuen kanonischen Schule, deren Aufgabe wesentlich in Herstellung von Handschriften und in Pflege der Malerei — zunächst wohl der Illustrirung der Handschriften — bestand.[12])

Ein verhängnifsvoller Tag für Hildesheim war der 23. März 1046. An diesem Tage — er fällt in das Episkopat des Bischofs Azelin (1044—1054) — brach im heizbaren Gemache der Domgeistlichen Feuer aus. Der Dom, die Klostergebäude des Klerus, Godehards Auferstehungskirche südlich beim Dome nebst anliegenden Wohngebäuden und ein Theil der nahe dem Domhügel erblühenden Stadt fielen den verheerenden Flammen zum Opfer.[13]) Dafs mit der Einäscherung des ganzen Domklosters auch die vita communis des Kapitels auf Jahre gestört, und dafs dadurch, sowie durch das Bedürfnifs nach freierer Lebensführung und etwas feinerer Lebensart die auf der Gemeinsamkeit des Lebens beruhende stramme Zucht und Ordnung gelockert wurde, ist erklärlich. Das geschah „praesidente Azelino", wie die Fundatio sagt, zu Azelins unglückreicher Regierungszeit; ob auch durch Schuld Azelins?

(Forts. folgt.)

Hildesheim. A. Bertram.

[8]) »Domgruft« S. 36 ff.

[9]) Wolfher »Leben Godehards« 38 Kap.

[10]) Auch beim Altfridmünster in Essen wird, wie wir es bei unserem Alfriddome für wahrscheinlich halten, von Humann (»Der Westbau des Münsters in Essen« S. 4 f.) als wahrscheinlich angenommen, dafs an die Vierung im Osten unmittelbar die Apsis sich anschlofs.

[11]) Dehio und von Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« I, 167.

[12]) »Chron. Hild. c. 14 in M. G. H.« SS. VII, 853.

[13]) »Jahrbücher von Altaich z. J. 1046.« — Wolfher »vita S. Godehardi posterior c. 33.

Nachrichten.

Die Alterthümer-Ausstellung in Paderborn, von der Abtheilung Paderborn des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zur Feier seines 75jährigen Bestehens veranstaltet für die Zeit vom 27. Juni bis 9. Juli, hat in dem engeren Kreise, für den sie bestimmt war, reichliche Anerkennung gefunden, und soll auch an dieser Stelle der ehrenvollen Erwähnung nicht ermangeln.

Von dem Vereinspräsidenten Pfarrer Dr. Mertens unterstützt, haben vornehmlich Baurath Biermann und Oberlehrer Dr. th. Kuhlmann das mühsame Zusammensuchen und -holen der Gegenstände aus dem scharf umgrenzten Vereinsgebiete, die Aufstellung und Katalogisirung derselben sich angelegen sein lassen, und der Geschicklichkeit, mit der das Alles in wenigen Tagen für wenige Tage besorgt ist, gebührt volles Lob. Die grofse, von den beiden Längsseiten vortrefflich beleuchtete Gymnasialaula vermochte die beiläufig 2000 Gegenstände, die zumeist in grofsen, eigens dafür angefertigten Vitrinen untergebracht waren, kaum zu fassen, und der Umstand, dafs die Wände ganz intakt gelassen werden mufsten, erschwerte noch die Aufstellung, namentlich der Gemälde und Paramente. Flache Glaskasten an den beiden langen Fensterreihen aufgestellt, würden freilich die Übersichtlichkeit der zahlreichen kleinen Objekte noch erhöht, hohe, schmale Glasschränke in der Mitte das Studium der gröfseren noch erleichtert haben, und gewifs mag mancher Gegenstand, den nur übermäfsige Rücksicht gegen den bereitwilligen Besitzer zugelassen hatte, den Eindruck gemacht haben, Licht und Luft den vollberechtigten Nachbarn zu versperren, die zu Entwickelungsreihen zusammengestellt, als sehr lehrreiche Kulturbilder sich bewährt haben würden. Schon die chronologische Ordnung der einzelnen Gruppen ist ein vortreffliches archäologisches Bildungsmittel, kommt die gerade für lokale Ausstellungen so wichtige und in der Regel auch leichter erreichbare topographische Berücksichtigung hinzu, so ist der Vortheil um so gröfser und nachhaltiger.

In Bezug auf Zeit und Material hatte mit Recht keine eigentliche Beschränkung stattgefunden, so dafs sowohl die frühgeschichtliche Kultur wie die Kunst der letzten Jahrhunderte vertreten war, auch Glas, Thon und Porzellan, Zeichnungen und Drucke nicht ausgeschlossen waren. Dafs trotzdem das Mittelalter und die kirchliche Kunst den Schwerpunkt bildeten, versteht sich in diesem von der christlichen Kultur so reich gesegneten Bezirk eigentlich von selbst. Fast noch mehr als anderswo, hatte hier die Kirche bis in die Periode des Barocks das Kunstschaffen nicht nur beherrscht, sondern auch mit einem eigenartigen Stempel versehen.

Das gilt zunächst von den kirchlichen Metallgeräthen, dem eigentlichen Glanzpunkt der Ausstellung. Fünf Tragaltäre, darunter der berühmte des Paderborner Domes mit seinen zahlreichen vollendeten Techniken, wie der durch das seltene Ausschneideverfahren merkwürdige im Besitze der Franziskaner, illustrirten vortrefflich das Goldschmiedegewerk der romanischen Zeit, die auch durch eine gröfsere Anzahl von gut stilisirten und sauber ausgeführten, namentlich in Kruzifixen, Leuchtern und Rauchfässern bestehenden Gufsstücken vertreten war. Am schwächsten kommt daran der Grubenschmelz zur Geltung, abgesehen von dem kleinen Schreine aus Clarholz und seinem noch kleineren Seitenstück, welche mit dem emaillirten Kreuz auf Limoges hinweisen. Aus seinen Fabriken wird im XIII. Jahrh. die Ausfuhr nach Westfalen noch gefördert sein durch den Umstand, dafs hier das Email über rohe Anfänge nicht hinausgediehen war, obwohl das länger in Uebung gebliebene Niello von tüchtigem Können Zeugnifs ablegte, so namentlich auf den älteren, bis in den Schlufs des XIII. Jahrh. zurückreichenden Kelchen, die sich, bei drei Dutzend an Zahl, zu einer ebenso mannigfaltigen wie lehrreichen, bis in das XVIII. Jahrh. vorragenden Gruppe vereinigten. Die evangelischen Kirchen zu Lippstadt hatten die ältesten Exemplare geliefert, die St. Nikolaikirche in Höxter ein spätgothisches, dessen Grubenschmelzschaft als ganz vereinzelte Nachblüthe erscheint, zugleich als eine Art von Vorläufer für die beiden prächtigen Goldemailkelche der Spätrenaissance. — Auch an mustergültigen Monstranzen fehlte es nicht, die erst mit dem Beginne des XV. Jahrh. häufiger begegnen, und in Westfalen durch charakteristische Fufsbehandlung (grofser Durchmesser und reiche Gliederung mit Ausbuchtungen an den Einziehstellen) und eigenartigen, an den Profanbau anlehnenden Aufbau sich auszeichnen. Mehrere gute Ciborien und Pyxiden, Reliquienostensorien und -Arme ähnlicher Behandlung ergänzten diese Gruppe und lieferten im Bunde mit Vortragekreuzen, Oelgefäfsen, Mantelagraffen, Bischofsstäben, namentlich aber mit getriebenen Standfiguren kostbare Beiträge zur westfälischen Goldschmiedekunst des späteren Mittelalters, denen vor allen die heimischen Goldschmiede in viel höherem Mafse ihre Aufmerksamkeit zuwenden sollten. Dafs es hier gerade auf diesem Gebiete auch bis in die späte Renaissance an hervorragenden Leistungen nicht fehlte, beweisen die Arbeiten Eisenhoit's, dem das spätgothische Vortragekreuz von Warburg offenbar als Vorbild gedient hat, und auf den zwei Standkreuze wie das Schützenkleinod von Warburg wohl mit Recht zurückgeführt werden.

Neben dem Metallgeräth erschien die mittelalterliche Plastik in einer stattlichen Reihe guter Holzfiguren, die vom Ende des XII. bis zur Mitte des XVI. Jahrh. ein ziemlich vollständiges Entwickelungsbild boten, die Eigenthümlichkeiten der westfälischen Schulen in ihrer strengen Haltung, knappen Fältung, rundlichen Kopfbehandlung deutlich genug verrathend. Die beiden interessantesten derselben: eine spätromanische sitzende und eine frühgothische stehende Madonna hatten offenbar noch in der jüngsten Zeit eine Erneuerung der Polychromie erfahren, der man es mit Schmerz ansah, dafs ihr eine verhältnifsmäfsig gut erhaltene alte Bemalung zu Grunde lag. Besondere Aufmerksamkeit verdiente die spätgothische Doppelmadonna unter grofsem Baldachin aus der evangelischen Kirche zu Landau (Waldeck), ein für den Triumphbogen bestimmtes, höchst wirkungsvolles Bild,

wie es in Westfalen zur Zeit der Spätgothik besonders beliebt war. Dem in seiner reichen Architektur morsch gewordenen Apparat wäre das Provinzialmuseum als Rettungsstation zu wünschen, wie auch dem stark verletzten grofsen Thonrelief aus der Werkstätte des Judocus Vredis, dessen interessante Arbeiten zumeist in den beiden Museen Münsters vereinigt sind. Auffallend spärlich erschien die Zahl der Möbel, selbst der Füllbretter, für welche doch Westfalen in der spätgothischen Periode ein so ergiebiges Produktionsgebiet war, und beschränkte sich fast auf das feine Pult aus Stift Cappel und die etwas derbe, wegen ihrer Bemalung beachtenswerthe Kanzel aus Falkenhagen. Nicht minder befremdend war der Mangel an älteren Elfenbeinfiguren wie an eisengeschmiedeten Arbeiten, von denen fast nur die leider neu bemalte Lichterkrone von Cappel hervorgehoben zu werden verdient. Die Gläser gehörten ausschliefslich den letzten Jahrhunderten an, die Glasgemälde aber vorwiegend der spätromanischen und frühgothischen Periode. Die Tafelmalerei, die bekanntlich in Soest die frühesten Blüthen getrieben hat in unmittelbarem Anschlusse an byzantinische Vorbilder, bot nichts aus dieser Frühzeit, für die aber einige Miniaturen vorzügliche Beiträge lieferten; hingegen einige spätgothische Erzeugnisse, darunter einen Klappaltar, dessen Mittelbild dem Meister des Marienlebens verwandt schien, sowie eine Madonna im Stile des tom Ring.

An letzter Stelle, aber mit besonderer Anerkennung, seien verschiedene Stickereien und Paramente erwähnt, zunächst ein kleines Kissen (Soester Domschatz) aus dem Beginn des XIII. Jahrh., welches in Plattstich auf Seide ausgeführt, auf der einen Seite inmitten einer edel gezeichneten Rankenborte das mit der bezüglichen Inschrift versehene AGNVS DEI zeigt, auf der anderen einen mit Hülfe von 2 Greifen zum Himmel fahrenden König mit der Ueberschrift ALEXANDER REX, also die im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht verherrlichte, vielmehr persiflirte Himmelfahrt des Königs Alexander, die mir sonst nur an spätromanischen Steinreliefs begegnet ist, mithin eine archäologische Merkwürdigkeit ersten Ranges. Daneben soll zuerst das Fragment einer hochgothischen Leinenstickerei (Privatbesitz) notirt werden, welche zur Spezies der reich figurirten Altar- und Pultdecken gehört, von der das bischöfliche Museum in Münster eine ganz ungewöhnlich grofse Sammlung bewahrt. Auch das zweite, aus so gut gezeichneten wie ausgeführten Stabresten zusammengesetzte Kissen und eine ihres bunten Sammtbrokats wie ausgezeichneten Stabwerkes wegen hervorragende Kasel sind Eigenthum des Soester Domes, ersteres ein heimisches Werk, letztere wohl burgundischen Ursprungs, beide mustergiltig für Stickerinnen, bei denen man nicht gerade selten der technischen Fertigkeit begegnet, leider fast nie dem ebenso nothwendigen Verständnifs für die Zeichnung. Bei den übrigen liturgischen Gewändern waren die ursprünglichen Stoffe zum Theil durch moderne ersetzt und mehrfach hatten auch sonstige Restaurationen, die bei den Stickereien mit gröfster Sorgfalt gehandhabt werden müssen, verunstaltend gewirkt. Aus einem ganz bestickten Kaselrücken von 1493, also noch in der alten gothischen Form, war, unter Wegfall der Vorderseite, ein Chormantel hergestellt worden, der fast komisch wirkte. Von älteren gemusterten Seidengeweben war nichts eingeliefert worden, obgleich dieselben um die Blüthezeit der Soester Malerschule gerade in Westfalen verbreitet gewesen sein müssen.

Die Veranstaltung einer solchen Ausstellung ist ein mühsames, mit mancherlei Verdriefslichkeiten verbundenes Werk, und denjenigen, die es trotzdem unternehmen, gebührt daher wärmster Dank. Das Interesse für die alten heimischen Kunstwerke und deren Erhaltung wird dadurch in weiteren Kreisen geweckt und gefördert, das Studium und die Abbildung, endlich die Veröffentlichung derselben wesentlich erleichtert. Bedauerlich ist es nur, wenn die Ausstellungsdauer so knapp gegriffen werden mufs, dafs die Sachverständigen nicht recht die Zeit finden, aus der so schnell vorübergehenden Einrichtung dauernden Nutzen zu ziehen. Vielleicht hätte es sich empfohlen, durch eine kleine Kommission folgende Prüfungen anstellen zu lassen: 1. Worin bestehen vornehmlich die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der westfälischen Kunst, namentlich des Goldschmiedegewerkes und der Bildhauerei, die hier für diese Untersuchung hinreichende Anhaltspunkte boten? Es würde, wie ich denke, nicht allzuschwer gewesen sein, hier die Haupttypen herauszusuchen und zusammenzustellen. 2. Was kann für die Erhaltung mancher gefährdeter Kunstwerke geschehen, damit sie sowohl vor Entführung geschützt, als auch vor weiterem Verfalle bewahrt, bezw. von entstellenden Zuthaten befreit und in korrekter Weise wiederhergestellt werden? Jede Restauration, die nicht mit der gröfsten Schonung vorgenommen wird, nimmt dem alten Gegenstand ein grofses Stück seines Werthes, und nur zu zahlreich sind die Verwüstungen, denen alte Kostbarkeiten noch immer zum Opfer fallen durch unverständige Behandlung. Neue Vergoldungen, die entweder ganz überflüssig sind oder auf einzelne Theile, z. B. das Innere der Kelchkuppa zu beschränken wären, entwerthen, zumal wenn sie brutal vorgenommen werden, kostbares Metallgeräth; neue Bemalungen nehmen den Figuren, denen dieses alte werthvolle Gewand wenigstens zum Theil erhalten geblieben ist, einen wesentlichen Bestandtheil ihrer Bedeutung, die durch behutsame Ergänzung noch zu retten wäre; gute, etwas defekt gewordene Tafelgemälde verfallen leicht den rohen Händen ungeschickter „Kunstmaler", denen keine Aufgabe zu hoch erscheint, und berufsmäfsige Stickerinnen tragen kein Bedenken, die ausgeschlissenen Parthien zu ergänzen, eine in der Regel sehr umständliche Prozedur, die eher einem Begräbnisse als einer Rettung gleicht.

Für eine Heerschau auch in diesem Sinne empfehlen sich solche Ausstellungen, die defswegen nicht auf Warnungstafeln verzichten sollten, denn es ist die höchste Zeit, dafs die in unsere Tage hineingeretteten Kunstdenkmäler nicht weiteren Verwüstungen und Entstellungen anheimfallen, durch die Schuld derer, denen sie anvertraut sind.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Mittelalterliche Kirchhofkapellen in Altbayern.

(Mit 2 Abbildungen.)



ie meisten altbayerischen Dorfkirchen, mit denen ein Friedhof verbunden ist, zeigen in der Portalvorhalle in einer vergitterten Nische oder in einem etwas gröfseren Ausbaue eine Reihe von Todtenschädeln und einige andere Todtengebeine. Diese Ueberreste entstammen Gräbern des Friedhofes, welche behufs Beisetzung anderer Leichen wieder geöffnet werden mufsten. Häufig hat man auf die Schädel den Namen der Verstorbenen und das Todesjahr gemalt. Ein Bild der armen Seelen im Fegfeuer vervollständigt diesen Hinweis auf das Jenseits am Eingang der Kirche. Das Volk nennt solche Aufbewahrungsplätze ausgegrabener Gebeine Seelenkerker oder auch Todtenkerker.[1]) Oft werden die Gebeine in einer eigenen, isolirt stehenden Friedhofkapelle gesammelt — Seelenkapelle, auch Seelenhaus genannt. Diese Kapelle dient aufserdem zur Verwahrung der Todtenbahre, der Todtenleuchter etc. Die Seelenkapellen sind gewöhnlich einfach rechteckig. In der gothischen Periode haben sie im Osten bisweilen dreiseitigen Schlufs, so z. B. in Maria Thalheim im Bezirksamte Erding. Einen eigenen Typus solcher Anlagen bezeichnen jene Friedhofkapellen, welche mit einer Krypta versehen sind. Sie finden sich in Altbayern nur bei bedeutenderen Kirchen oder an gröfseren Orten. Am bekanntesten sind von Bauwerken dieser Gattung die Rundkapellen geworden. Die Bezeichnung „Karner" (carnarium=Beinhaus) wird in der mittelalterlichen Kunstarchäologie vorzugsweise auf solche runde Friedhofkapellen mit Krypten angewendet.[2]) Indessen kommt der Name „Karner"[3]) in alter Zeit den mit einer Krypta versehenen Friedhofkapellen überhaupt zu, ohne Beschränkung auf die Rundbauten. Im engeren Sinne gebührt die Bezeichnung „Karner" nur dem unteren Theil der Friedhofkapelle, der Gruft; der obere Theil, die eigentliche Kapelle, wird „Kapelle auf dem Karner" genannt. So heifst es z. B. von der 1428 begonnenen Allerheiligenkapelle (jetzt Michaelskapelle) auf dem Quintins-Kirchhofe in Mainz in einer Kirchenordnung von 1585: „Und wenn man Salve singt (am Allerheiligenabend), läutet man unterdefs in der Kapelle auf dem Körner auch ein Salve."[4])

Von runden altbayerischen Friedhofkapellen mit Krypta sind jene in Perschen bei Nabburg in der Oberpfalz, in Mühldorf am Inn und in Laufen in der kunstgeschichtlichen Literatur mehrfach besprochen. Diesen reiht sich die romanische Rundkapelle im Markte Roding in der Oberpfalz an.[5]) Sie liegt an der Nordostseite der Pfarrkirche auf dem ehemaligen, 1826 aufgelassenen Friedhofe. Der Bau besteht aus einer Doppelkapelle. Die obere Kapelle ist vom Friedhof aus an ihrer Westseite mittels einer zweiten, später angebauten rechteckigen Kapelle zugänglich. Der Eingang der unteren, die Krypta oder Gruft bildenden Kapelle aber liegt an der in der Tiefe vorbeiziehenden Strafse. Die obere Kapelle hat im Osten eine Apsis, welche innen halbrund ist, aufsen aber nur segmentförmig vortritt. In der Apsis läuft innen ein einfaches Schmiegegesims. Auf dem Dachboden eines anstofsenden Hauses sieht

---

[1]) Vergl. Schmeller-Frommann »Bayer. Wörterbuch« I, 847. Grimm »Deutsches Wörterbuch« V, 567. In der Stiftungsurkunde der Samstagandacht in Moosach im Bezirksamte Ebersberg vom Jahre 1496 heifst es, der Pfarrer soll „bey oder vor dem Karckher lesen ain vesper vmb die Todten mit Colecten und versickln." In Pastetten im Bezirksamte Erding wird 1651 erwähnt „im eingang der khirchen der Thottenkherkher." Mayer-Westermayer »Erzbisthum München Freising« III 270, 126.

[2]) H. Otte »Handbuch der mittelalterlichen Kunstarchäologie« I[5], 24.

[3]) Zu dem Namen Karner, Kerner, Kernder vergl. Grimm a. a. O. II, 607; V, 605—606.

[4]) H. S(chrohe) „Die Michaels-Kapellen auf dem Emmerams- und Quintins-Kirchhofe". »Mainzer Journal 1897« Nr. 146. Zweites Blatt.

[5]) R. Lettl »Chronik des Marktes Roding« (1894) S. 88 ff.

man in der Apsis ein jetzt zugeblendetes romanisches Rundbogenfenster. Der Bau besteht aus Bruchsteinen, der Apsisbogen (Chorbogen) aber aus Quadern. Die Gewölbe der oberen und der unteren Kapelle sind im XVII. oder XVIII. Jahrh. (1769?) aus Backsteinen erneuert. Die untere, kellerartige Kapelle zeigt gegenüber dem (nördlichen) Eingang noch eine grofse gemauerte Altarmensa. Die untere Kapelle ist jetzt ihrer ursprünglichen Bestimmung, der Aufbewahrung der Todtengebeine, entzogen, und der sicher aus neuerer Zeit stammende Titulus St. Joseph der oberen Kapelle läfst das hohe Alter und den Charakter des Baues nicht mehr erkennen.

In der Oberpfalz sind noch zwei andere romanische Karner nachweisbar, nämlich auf dem St.Emmerams-Friedhofe in Regensburg und auf dem Friedhofe in Chammünster. Beide zählen zu den Langhausbauten.

Der erstere, eine St. Michaelskapelle, ist erst in jüngster Zeit abgetragen worden, um dem Neubaue des Pfarr- und Mefsnerhauses von St. Emmeram Platz zu machen.[6]) Doch blieben die uunterirdischen Räume der Kapelle, das eigentliche Beinhaus, zum Theil im Keller des Neubaues erhalten. Und von dem Uebrigen liegen wenigstens zeichnerische Aufnahmen vor. Diese Aufnahmen, welche ich der Güte der Herren Bauamtmann Kremer und Kreisbauassessor Niedermayer in Regensburg verdanke, veranlassen mich, den Bau zu besprechen.

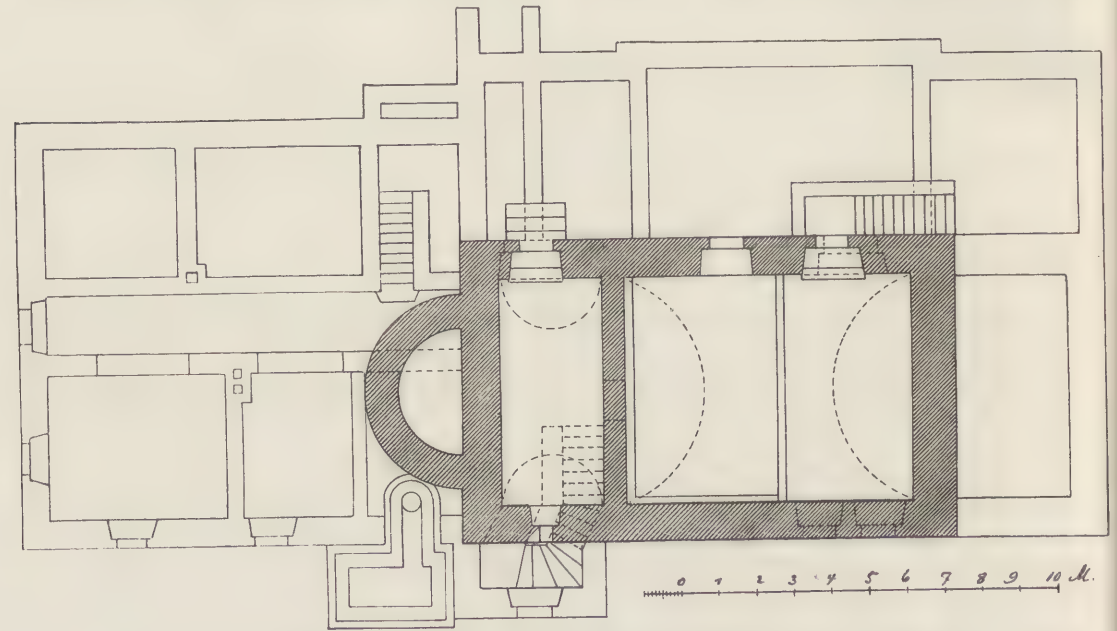


Abb. 1. Die ehemalige Michaelskapelle an der Stelle des jetzigen Pfarr- und Mefsnerhauses von St. Emmeram in Regensburg. (Grundrifs.)

Die Friedhofkapelle von St. Emmeram soll am 28. Oktober 1189 von dem Bischof Konrad von Regensburg zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit, des hl. Michael und Aller Heiligen geweiht worden sein.[7]) Es war eine einschiffige Kapelle mit halbrunder Apsis im Osten. Ursprünglich flach gedeckt, ist die obere Kapelle im XVII. bis XVIII. Jahrh. gewölbt worden. Damals wurde auch auf der Apsis ein Thurm erbaut, das Schiff im Westen verlängert und die Fenster verändert. Der interessanteste Theil des Baues ist das unterirdische Beinhaus. Dasselbe hat die ungewöhnliche Tiefe von $8^1/_2$ *m*, ist in der Tonne überwölbt und zeigt eine sehr eigenartige Anlage, insofern in der westlichen Hälfte eine von einem Tonnengewölbe getragene Empore eingebaut ist. Vom Friedhofe aus führte an der Südseite der Kapelle eine Treppe bis zu dieser Empore hinab. Von der Empore aus warf man die Gebeine hinab in die Tiefe. An dieses über 8 *m* lange rechteckige Bein-

[6]) H. Graf von Walderdorff »Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart« (1896) S. 360.

[7]) Notae S. Emmerammi »Mon. Germ.« S. S. XVII, 573. Vergl. F. Janner »Geschichte der Bischöfe von Regensburg« II, 204, welcher die Richtigkeit des Weihedatums bezweifelt.

haus schliefst sich östlich ein ebenso breiter, aber nur 2,6 *m* langer Raum, der ein Quertonnengewölbe hat, 2,4 *m* hoch ist und mittels einer Treppe vom Friedhofe aus zugänglich war. Ueber dem Quertonnengewölbe lag der um mehrere Stufen erhöhte Chorraum der Kapelle und die Apsis, welch' letztere aber mit ihrer gröfseren Hälfte über die Ostflucht des unteren Raumes hinausragte. Da ein liturgischer Grund für die Ausscheidung eines schmalen, unterirdischen Raumes im Osten des Beinhauses sich nicht erkennen läfst, so vermuthe ich, dafs dieses Gewölbe zur Aufbewahrung der Geräthe für den Todtengräber,

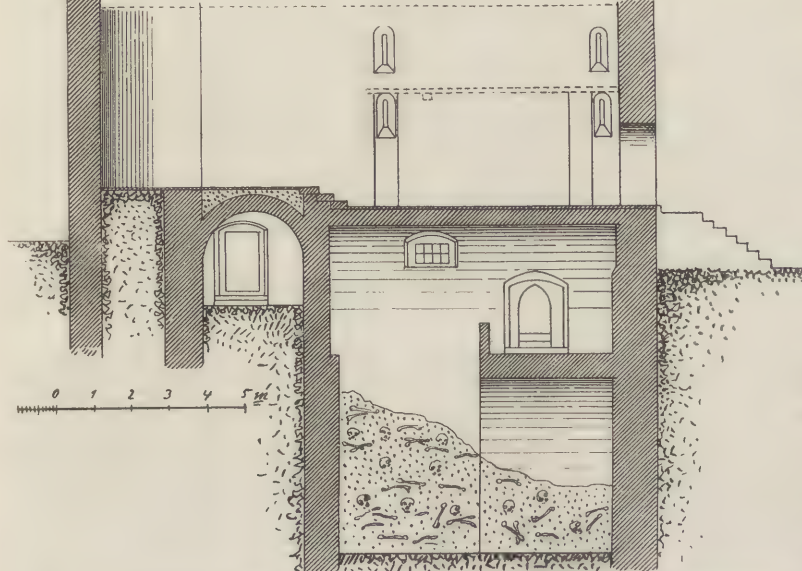


Abb. 2. Die ehemalige Michaelskapelle bei St. Emmeram in Regensburg. (Längsschnitt.)

der Todtenbahre etc. bestimmt war. Als beim Neubau des Pfarr- und Mefsnerhauses die obere Kapelle abgebrochen wurde, kamen in den Längsmauern die ursprünglichen kleinen romanischen Fenster zum Vorschein und zwar in zwei Reihen übereinander. Da zwischen den beiden Fensterreihen aufserdem die Spuren einer ehemaligen Zwischendecke zu Tage traten, so mufs die obere Kapelle wenigstens in der westlichen Hälfte einst doppelgeschossig gewesen sein. Vielleicht hatte sie eine tiefe Westempore. Von besonderem Interesse ist, dafs die Rahmen der kleinen romanischen Fenster nicht wie gewöhnlich aus Stein, sondern aus e i n e m Stück Holz bestanden. Mehrere dieser romanischen Fensterrahmen werden im Ulrichsmuseum in Regensburg und im bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrt. Hölzerne Fensterrahmen sind an romanischen Kirchen selten. In Oberbayern kenne ich solche nur noch an der romanischen Basilika von Isen aus dem Ende des XII. Jahrh. Doch sind sie hier aus mehreren Stücken Holz zusammengesetzt.[8])

Die eigenartige Anlage des Beinhauses der Michaelskapelle von St. Emmeram verdient um so mehr Beachtung, als sie in ähnlicher Weise noch einmal in der Oberpfalz wiederkehrt, nämlich in Chammünster. Hier steht in der Nordostecke des ausgedehnten Friedhofes ein romanisches Beinhaus, das erst im Jahre 1820 in einem Schutthügel wieder entdeckt worden ist. Durch die Volkssage, in Chammünster sei eine Kirche versunken, aufmerksam gemacht, liefs Dekan Dr. Bongratz 1820 in diesem, mit Gras und Obstbäumen bewachsenen Hügel graben. Bald stiefs man gegen Westen auf eine Mauer und in derselben auf eine Thüre, welche in ein mit künstlich aufgeschichteten Todtengebeinen gefülltes Gewölbe führte. Ein östlich angrenzendes schmales Gewölbe war ebenfalls mit Gebeinen gefüllt.[9]) Dekan Bongratz war der Meinung, er habe die Cella gefunden, welche in einer Urkunde vom 14. Dezember 819 als St. Emmeramer Besitz in Chammünster erwähnt wird. Als die Cella nach Erbauung der Kollegiatkirche überflüssig erschien, sei sie als Beinhaus benützt worden, das endlich auch unter dem Schutte verschwand. Da Bongratz seinem Funde grofse histo-

[8]) Zu den Abbildungen bemerke ich, dafs in dem Grundrifs, welcher den Neubau des Pfarr- und Mefsnerhauses von St. Emmeram zur Klarstellung der Situation mitenthält, die ursprüngliche Form der Kapelle durch Schraffirung gekennzeichnet ist. In dem Längsschnitte ist die spätere Verlängerung der oberen Kapelle gegen Westen weggelassen, im übrigen aber der Bestand vor dem Abbruche gegeben mit Zufügung der beim Abbruche entdeckten romanischen Fenster und der Zwischendecke.

[9]) Kurzer Fundbericht im »Intelligenzblatt des Unterdonau-Kreises« (1820) S. 314. Ich benütze aufserdem Akten.

rische Bedeutung beilegte, so wurde Anzeige an die Kgl. Regierung in Passau und an die Kgl. Akademie der Wissenschaften in München erstattet. In dem Berichte an die Akademie wurden die gefundenen Gebeine als aufserordentlich grofs und als Reste eines weit gröfseren und kräftigeren Geschlechtes als des gegenwärtigen geschildert. Die Akademie konstatirte aber nach einer Untersuchung der Knochen in einem ausführlichen Gutachten vom 24. März 1821, dafs die Gebeine durchaus kein ungewöhnliches Mafs haben. Das Chammünsterer Beinhaus wurde in der Folge wenig beachtet, bis sich demselben in jüngster Zeit erneute Aufmerksamkeit zuwendete.[10])

Anläfslich eines Gesuches der Kirchenverwaltung um einen Staatsbeitrag zur Konservirung des merkwürdigen Bauwerks hatte ich Gelegenheit, das Beinhaus zu untersuchen. Der Raum stellt sich als der untere Theil einer doppelgeschossigen, rechteckigen Kirchhofkapelle dar, welche grofse Aehnlichkeit mit der Michaelskapelle von St. Emmeram hatte. Hier wie dort ist dem rechteckigen, tonnengewölbten Hauptraum des Beinhauses östlich ein kleinerer Raum mit Quertonnengewölbe vorgelegt, der aber im Unterschied zu St. Emmeram eingezogen ist. Die äufsere Breite desselben beträgt etwa 7 *m*, während der Hauptraum 9,35 *m* äufsere Breite und 12,90 *m* äufsere Länge mifst. In der Westwand führt ziemlich in der Achse eine 73 *cm* breite, rundbogige romanische Thüre in den Hauptraum. Südlich von dieser zeigt sich in der Westwand ein kleines romanisches Rundbogenfenster mit ausgeschrägten Wänden und mit 17 *cm* lichter Weite. Aufserdem hat der Hauptraum nur noch ein zweites Fensterchen, das ebenso geformt ist, in der Achse der Ostwand sitzt und sich nach dem östlich anstossenden kleineren Gewölbe öffnet. Im Gegensatze zu der Michaelskapelle von St. Emmeram liegt das Bodenniveau des Beinhauses nur wenig tiefer als der Friedhof — eine Erscheinung, die wir auch bei einem Theil der übrigen, in der Kunstgeschichte bekannt gewordenen Karner treffen. Einen weiteren Gegensatz bildet der Umstand, dafs der gewölbte Raum nur etwas über 2 *m* hoch ist. Das Baumaterial ist Granit und Gneis der Umgebung. Die Mauern zeigen aufsen kleine Quadern von durchschnittlich 25 *cm* Höhe, an den Ecken aber gröfsere Quadern von etwa 40 *cm* Höhe. Das Gewölbe des Hauptraumes besteht aus radial geschichteten Bruchsteinen und ist noch ursprünglich, während das kleinere Gewölbe 1898 zum Theil erneuert wurde. Die Mauertechnik, die Fenster- und Thürformen beweisen, dafs das Beinhaus der romanischen Bauperiode entstammt, und zwar, da nur an den Ecken grofse Quadern verwendet sind, vermuthlich noch dem XII. Jahrh. Die Kapelle über dem Beinhaus, die selbstverständlich gleichzeitig mit letzterem erbaut worden war, ist nach einem auf Mittheilungen des Herrn Kooperators Biendl beruhenden Bericht des Königl. Kreisarchives Amberg im XVI. Jahrh. abgerissen worden. Kurfürst Otto Heinrich erliefs nämlich 1556 an den Pfleger von Cham den Befehl, die Katharinenkapelle, unter welcher sich, wie ausdrücklich gesagt wird, die Gebeingruft befindet, abzutragen. J. Lukas »Geschichte der Stadt und Pfarrei Cham« (1862) erwähnt S. 144 in Chammünster ein Benefizium des hl. Johannes in der „Katahrinenkapelle auf dem Karner (in carnario)." Agnes Amann, Schwester des 1433 gestorbenen Dekans Heinrich Amann, stiftete in diese Kapelle einen Jahrtag. Die Volksüberlieferung versetzt auf den Hügel mit dem Beinhaus die Barbarakapelle. Vermuthlich hatte die Katharinenkapelle auch einen Barbaraaltar. Katharina und Barbara werden ja auch sonst häufig zusammen verehrt. Barbara ist zudem Schutzheilige der Sterbenden.

Runde Karner sind aus der romanischen Periode in viel gröfserer Zahl nachgewiesen als rechteckige. Dafs der Karner von Chammünster rechteckige Form hat, verleiht ihm ein gröfseres Interesse, das noch gesteigert wird durch die Aehnlichkeit mit dem Karner von St. Emmeram in Regensburg. Die Aehnlichkeit beruht wohl nicht auf Zufall, sondern auf dem engen Zusammenhang, in welchem Cham in kirchlicher Beziehung mit Regensburg stand.

Verhältnifsmäfsig häufig sind rechteckige romanische Kirchhofkapellen mit einer Beingruft in Tirol. K. Atz »Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg« (1885) S. 130 führt eine Reihe solcher an. In Tirol haben sich überhaupt Friedhofkapellen mit einer Gruft in viel gröfserer Zahl in praktischem Gebrauche erhalten als anderwärts. Atz sagt: „Ein Theil der Gruft dient immer zur Aufstellung aller beim Oeffnen neuer Gräber vorgefundenen Todtenschädel und gröfserer Arm- wie Fufsbeine, an welche alte Sitte der Kirche auch

[10]) Vergl. »Augsburger Abendzeitung« (1899) Nr. 21.

Carolus Borromaeus in den Beschlüssen seines Provinzial-Concils erinnert und zur ferneren Beobachtung auffordert." Uebrigens sind Friedhofkapellen mit Gruftanlagen auch in Altbayern bei gröfseren Kirchen ehemals häufiger gewesen. Die Schmidt'sche Matrikel des Bisthums Freising von 1738 bis 1740 erwähnt z. B. auf dem Kirchhofe von Isen eine Todtenkapelle mit einem Marienaltar und einer Krypta, in welcher ein Antoniusaltar stand.[11])

Die Friedhofkapellen, welche ich bis jetzt besprochen habe, haben das Merkmal gemeinsam, dafs sie sich isolirt in einiger Entfernung von der Kirche erheben. In der Spätzeit des Mittelalters tritt aber auch die Sitte auf, den unterirdischen Karner unmittelbar neben der Kirche anzuordnen und die darüber erbaute Kapelle in Verbindung mit der Kirche zu setzen. Ein sehr instruktives Beispiel dieses Karnertypus bietet die Stadtpfarrkirche von Erding, eine gothische Hallenanlage des XV. Jahrh. mit eingezogenem Chor. In dem Winkel zwischen dem nördlichen Seitenschiff und dem Chor erhebt sich hier die Sakristei und unter dieser ein gewölbter Raum, der ehemals als Beinhaus diente. Aus den Restaurationsakten der Kirche aus dem Jahre 1666 und 1667 (im Stadtarchiv) erhellt, dafs die Sakristei ursprünglich an der Südseite des Chores lag und dafs über dem Beinhaus bis dahin die Kapelle „aller christgläubigen Seelen" sich befand. Erst 1668 wurde diese Kapelle, welche bereits 1472 urkundlich erwähnt wird, mit theilweiser Belassung des unterirdischen Beinhauses in eine neue Sakristei umgebaut. Nach der Beschreibung und dem Grundrifs in dem Restaurationsakte von 1666 und 1667 sowie nach dem Befunde unter dem Dache der neuen Sakristei stand die gewölbte Allerseelenkapelle durch einen hohen Spitzbogen mit dem nördlichen Seitenschiff in Verbindung; zwölf Stufen führten vom Seitenschiff zu ihr hinan. In der Gruft, welche in den alten Restaurationsakten Todtenkerker, auch Todtenhäusel genannt wird, stieg man vom Friedhof aus von Norden her mehrere Stufen hinab. Da der Bau der Erdinger Pfarrkirche in Zusammenhang mit der Landshuter Schule steht, so ist es von Belang, dafs auch die Kirchen St. Jodok und St. Martin in Landshut in dem Winkel zwischen nördlichem Seitenschiff und Chor eine gothische Kapelle zeigen.

Ist in Erding die Seelenkapelle im Winkel zwischen Chor und Langhaus angeordnet, so ist sie in der gothischen Kirche des nahen Notzing in dem Winkel zwischen dem in der Achse vortretenden Westthurm und der Westwand des Langhauses angelegt. Die Notzinger Seelenkapelle wird dadurch ausgezeichnet, dafs sie ein Wandgemälde des jüngsten Gerichtes in grofsen Figuren aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. enthält.[12])

Die weitere Entwickelung des Karnertypus, wie wir ihn in Erding treffen, führt nun dazu, das Beinhaus als Krypta in organische Verbindung mit der Kirche zu bringen. Solche Grüfte unterscheiden sich von den Krypten, welche dem Reliquienkult dienten, wesentlich dadurch, dafs sie nicht wie diese vom Innern der Kirche aus, sondern von Aufsen, vom Kirchhof her zugänglich sind. Als ein derartiger „Todtenkerker" ist die Krypta am Ostende des nördlichen Seitenschiffes der gothischen Pfarrkirche St. Georg in Freising zu deuten.[13]) Diese Krypta ist jetzt direkt vom Seitenschiff aus zugänglich, besafs aber ursprünglich ihren Eingang vom Friedhof aus. Noch entwickelter ist die Gruft unter dem gothischen Presbyterium der Pfarrkirche von Peiting bei Schongau, deren Gewölbe auf vier freistehenden Säulen ruht.[14]) Der Umstand, dafs die Peitinger Krypta nicht von der Kirche aus, sondern nur vom Friedhofe durch Treppen gegen Norden und Süden zugänglich ist, charakterisirt ihre Bestimmung als Beinhaus. Zahlreicher sind gothische Krypten unter dem Presbyterium tirolischer Kirchen nachgewiesen.[15]) Sie dürfen, wenn sie nur vom Friedhof aus einen Zugang haben, wohl sämmtlich der Kategorie der Beinhauskrypten zugezählt werden.

München. Georg Hager.

[11]) M. v. Deutinger »Die älteren Matrikeln des Bisthums Freising« I, 156.

[12]) Zu derartiger Ausmalung von Karnern vergl. die Stelle aus einem Ulmer Stiftungsbrief von 1426: „100 gulden, um davon den kernder auf dem uszern kirchhof zu bauen, oben zu verglesen und darinn all glaubige selen und das jüngste gericht zu mahlen." Grimm a. a. O. V, 605.

[13]) G. v. Bezold und B. Riehl »Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern« I, 374.

[14]) a. a. O. I, 588.

[15]) K. Atz »Kunstgeschichte von Tirol« S. 254.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

III. Azelins Dombau.

(Mit Abbildung.)



ischof Azelin fiel die Aufgabe zu, die 1046 niedergebrannten Gebäude neu zu errichten. Die wichtigste Frage war, ob er nur das Alte wiederherstellen, den Dom in seinen bescheidenen früheren Dimensionen belassen, die Kapitelsgebäude wieder an die alte, nicht sehr günstige Stelle legen sollte, — oder ob er auf ganz neuer Grundlage eine allerdings kostspieligere, aber doch wünschenswerthe gröfsere Schöpfung wagen sollte, die den seit 872 ganz bedeutend gestiegenen Anforderungen gewachsen sei. Der thatkräftige[1]) Mann wählte den letzteren Plan, der Muth und Opfer genug von Bischof und Klerus heischte. Allein der Plan mifslang. Und nun — es ist das ein Zug, der uns nicht selten bei den Chronisten begegnet — erschien das hochsinnige Unternehmen als ein Vergehen gegen Gottes Willen, und der energische Bauherr als bestrafter Sünder. Doch der Historiker soll ein solches Bauunternehmen nicht nach engherzigen Auffassungen einer knappen chronistischen Aufzeichnung, sondern unter voller Berücksichtigung der damaligen Zeitverhältnisse beurtheilen; sonst wird die Beurtheilung eine schiefe und fehlsame werden.

Wer die Entwicklung der Baukunst und aller bildenden Künste, und dazu das Anwachsen des Klerus und der Stadt Hildesheim unter den grofsen Oberhirten Othwin, Bernward und Godehard verfolgt, dem kann es nicht zweifelhaft sein, dafs Azelin nicht von Leichtsinn und Ruhmsucht, sondern von dem steigenden Verlangen des Klerus und Volkes nach gröfseren Räumen geleitet wurde. Auch das scheint uns kaum zweifelhaft, dafs Azelin im Hinblick auf die steigende Zahl der Kanoniker, der übrigen Geistlichkeit und der Schüler statt des in die Südostecke des Domhügels geschobenen und vom schmutzigen Treibebache eingeengten Domklosters durch Verschiebung des Domes gen Westen die breite Mittelfläche des Domhügels als geräumigen und gesunden Platz für umfassende Wohn-, Wirthschafts- und Schulgebäude gewinnen wollte. Diese Erwägungen berechtigen uns, den Vorwurf, als habe er „unbedachtsam" (*inconsulte*) gehandelt, als unzutreffend oder doch recht einseitig zu bezeichnen. — Auch was man so vielfach liest von der „Entartung" der Domgeistlichkeit unter Azelin und durch Azelins Schuld, bedarf sehr der Einschränkung. Richtig ist, dafs die ehemalige stramme Zucht, die altsächsisch bäuerliche Einfachheit und die ganz klosterähnliche Haus- und Lebensordnung der Kanoniker schwand. Richtig ist auch, dafs die schirmenden Schranken der vita communis fielen, als mit Einäscherung des Domklosters die Voraussetzungen einer ganz gemeinsamen Lebensweise schwanden. Nicht erweislich ist jedoch, dafs in Azelins Gesinnung, Wirken oder Bauunternehmen der Hauptanlafs zu diesem Wandel gelegen habe. Es vollzog sich vielmehr, durch die Folgen des Dombrandes gefördert, eine unvermeidliche Umgestaltung einer überlebten Ordnung.

Wie hatte sich doch seit Altfrids Tagen alles geändert! Der bäuerlich eingerichtete Bischofshof Hildenesheim war einer stattlich ummauerten Bischofsburg gewichen, deren Ruhm als einer der bedeutendsten Kulturstätten Deutschlands in aller Munde war. Wo früher hörige Handwerker in ärmlichen Hütten die allernöthigsten Geräthe für Haus und Hof nothdürftig herstellten, da erhoben sich[2]) neben ausgedehnten Wirthschafts- und Arbeitsgebäuden die Erzgiessereien, deren unvergleichlich kühne und inhaltstiefe Erzeugnisse als wahre Grofsthaten menschlicher Schaffenskraft noch heute Staunen und Ehrfurcht heischen, dann die Werkstätten der Goldschmiede und Maler, die Schreibschulen, die Glashütten, die Hütten der Steinmetzen, Räume für musivische Arbeiten etc. Immer mehr stiegen mit dem Aufblühen der Landwirthschaft, mit dem Erwerbe werthvollen Grofsgrundbesitzes, einträglicher Revenuen und Hoheitsrechte, mit der Blüthe von Kunst und Wissenschaft und mit der Entwicklung und den Wirren der Politik —, immer mehr wuchsen seit Othwin, Bernward und Godehard die kirchlichen, culturellen und wirthschaftlichen Aufgaben der ersten geistlichen Körperschaft, die mitregierend an der Seite des Bischofs, mitver-

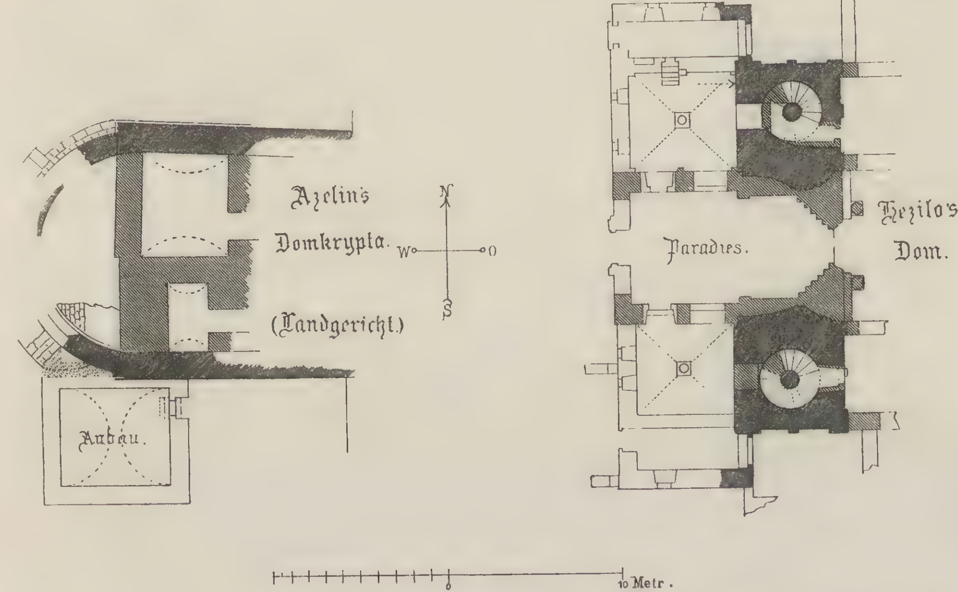
[1]) Azelinus, in divinis et humanis feliciter strenuus. (Wolfher c. 33.)

[2]) Vgl. die einschlägigen Aufzeichnungen in Thangmar, »Leben Bernwards«, in Wolfher, »Leben Godehards«, im Chronicon Hildensemense, deren Mittheilungen durch die noch erhaltenen Kunstschätze bestätigt und ergänzt werden.

waltend an der Seite des Propstes stand. Sollte es denn wirklich nichts weiter als eine „Entartung" gewesen sein, wenn an Stelle der bäuerlichen Einfalt und Schlichtheit im Kapitel jetzt eine gröfsere Bewegungsfreiheit und Selbständigkeit der Glieder dieser einflufsreichsten Körperschaft trat? oder sollte jene Kindheitszeit des Domkapitels haben fortdauern können, in welcher die Kanoniker, auch wenn sie längst ihren Studienkurs beendet hatten, doch noch täglich dem Dechanten vorzeigen mufsten, wie viel sie geschrieben, und aufsagen mufsten, was sie gelernt hatten? und wo sie gleichsam „ängstlich die Hand unter der Ruthe wegzuziehen suchten"?[3]) Und wenn in Kleidung, Kost und Umgangsform ein Anflug feinerer Lebensart sich geltend machte — es blieb dabei alles viel derber und simpler als wir heute ahnen —, so ist das Bischen Verfeinerung bei dem enormen Kulturaufschwunge der voraufgehenden acht Jahrzehnte und bei den damals sehr engen Beziehungen des Hildesheimer Domhofs zum Goslarschen Kaiserhause erklärlich und berechtigt.

Alles das bringt der Verfasser der Fundatio nicht in Anschlag, wie er auch verschweigt, dafs nach Azelins Tode der Riesenkampf zwischen dem Sachsenvolke und dem Könige, zwischen Kirche und Staat hindernd auf geistliche Zucht und ruhige Ordnung in einer Körperschaft wirken mufste, die in diese zerrüttenden kirchlichen und politischen Kämpfe tief hineingezogen wurde. Man hüte sich also, aus der engherzigen und einseitigen Auffassung der Fundatio zu weit gehende Schlüsse zu ziehen auf Azelins Bauunternehmen, auf dessen Anlafs Bedeutung und Folgen.

Erwägen wir die allseitige hohe Entwicklung, welche unser Domstift bis zur Mitte des XI. Jahrh. gewonnen hatte, und dazu das stete Wachsen von Volk und Klerus, das Steigen der Schülerzahl, die Nothwendigkeit bequemer Unterbringung des Personals des Hauptstifts und des Godehardinischen Nebenstifts, — so erscheint uns Azelins grofser Dombauplan und ein als Annex anzusehender Bauplan des Domklosters in ganz anderem Lichte. Dort, nahe am Westrande der Domburg, sollte hinter der Bernwardinischen Burgmauer eine mächtige Basilika emporsteigen und — ein würdiges Gegenstück der nahen Michaelisbasilika Bernwards — mit Westchor und Thürmen weit hinausschauen über die Bischofswiesen (die „Venedig") hinweg in das immer mehr sich lichtende Waldland; das Innere des Domes *(aedificatio longe capacior)* sollte geräumigen



Krypta des Domes Azelins und Westthurm des Hezilo-Domes.
Nach Zeichnung des Geh. Bauraths Mittelbach. (Entfernung der Apsis Azelins von Hezilo's Domthurm: etwa 79 m.)

[3]) Schilderung der Fundatio S. 12.

Platz bieten für alle Grade der domstiftischen Geistlichkeit, für die Schülerschaaren und für das Volk, ausreichend zu würdiger Entfaltung der bischöflichen Funktionen und des alltäglich Stunden lang dauernden Chorgottesdienstes. Mit der Verschiebung des Domes rückten die Wohnräume des Klerus, das Domkloster, aus der engen, minder günstigen Südostecke in die freie Mittelfläche der Domburg, wo die Geistlichkeit des Haupt- und Nebenstifts, Schulen und Schüler, Haus- und Wirthschaftsgebäude, Arbeits- und Kunstwerkstätten reichlich Platz hatten und nach allen Seiten die Baulichkeiten sich frei erweitern konnten. — Getrost nahm Azelin den trefflichen Plan in Angriff. Um die hohen Baukosten zu bestreiten, zog er anscheinend die übrigen Stifte zu Beiträgen heran; es kümmerte ihn wenig, wenn diese ihm grollten, und wenn ein zorniger Chronist ihm das Epitheton „*rapuit*" gab,[4]) — wenn er nur den grofsen Plan zu gutem Ende führte.

Das gelang leider nicht. Technische Fehler verzögerten den Bau. Azelins unerwartet früher Tod bereitete auch seinem ruhmwürdigen Unternehmen ein frühes Grab.

Als Rest des Azelin'schen Domes wird mit gutem Grunde ein Kellerraum unter dem fürstbischöflichen Schlosse (jetzt Landgericht) angesehen, an dessen Westende sich die (jetzt verschütteten) Fundamente einer Apsis anschliefsen. Mithoff[5]) trug etwas Bedenken, diese sehr alten Gebäudetheile als Reste des Azelin'schen Domes zu bestimmen, und zwar deshalb, weil ihn die westliche Richtung der Apsis befremdete. Was Mithoff befremdete, bestärkt uns in unserer Annahme. Denn gerade die westliche Richtung des Chores *(respiciente occidentem sanctuario)* ist mit Nachdruck als Eigenthümlichkeit des Azelindomes vom Verfasser der Fundatio betont, der über die Lage des Azelin'schen Baues gut unterrichtet war. Auch die Distanz zwischen dem Landgericht und dem heutigen Dome stimmt zu der Angabe der Fundatio: dafs der Osttheil des Azelindomes da gelegen, wo der Westtheil des Altfriddomes gestanden hatte. Ferner stimmen die Gröfsenverhältnisse gut zu den Mittheilungen der Fundatio; während die Altfridkrypta eine innere Breite von 8,45 *m* hat, nimmt der genannte Keller (Krypta Azelins) 11,90 *m* Breite ein. Der Chor Azelins würde also fast um die Hälfte breiter gewesen sein als Altfrids Chor; dementsprechend erweitern sich alle übrigen Räume im Dombauplane, und so ward wirklich eine „aedificatio longe capacior" gewonnen, wie die Fundatio den Dom Azelins nannte. Sehen wir von den Veränderungen ab, die eine spätere Zeit in der Ueberwölbung der Azelinkrypta vorgenommen hat, so lassen auch die baulichen Eigenschaften derselben auf ein hoch bedeutsames Werk schliefsen. Die Seitenwände sind 1,60 *m* dick und bestehen aus sorgfältig behauenen, schön geschichteten Quadern; ihre Aufsenfläche umzieht da, wo der hohe Chor über der Krypta begann, ein einfaches, kräftiges, aus Schräge und Platte bestehendes Gesims, von welchem pilasterartige Streifen emporsteigen, um die Seitenmauern des hohen Chores zu beleben. Es sind auch noch einzelne der kleinen Rundbogenfenster der Krypta erhalten. Halten wir diese Merkmale nebst dem apsidalen Schlusse des Baues zusammen mit den Angaben der Fundatio, so ist es sehr wahrscheinlich, dafs hier wirklich Reste von Azelins grofsartigem Bauwerke vorhanden sind. (Schlufs folgt.)

Hildesheim. A. Bertram.

[4]) Wolfher c. 33. M. G. H. SS XI, 216.

[5]) »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen« III, 98.

Das Prager Synagogenbild nach Barthel Regenbogen.



Verhältnifsmäfsig spärliche Nachrichten der ältesten Geschichtschreiber Böhmens und einzelner Urkunden geben Kunde über die Anlage und Ausstattung des vorkarolinischen St. Veitsdomes in Prag, des unmittelbaren Vorgängers der grofsartig geplanten gothischen Kathedrale, deren Ausbau und Vollendung das XIX. Jahrh. zielbewufst in die Hand genommen hat. Aber auch der alte romanische Dom war ein hervorragendes grofsräumiges Bauwerk, eine doppelchörige Basilika mit zwei Krypten, von deren einer noch Ueberreste bei Grabungsarbeiten auf der für den Domausbau bestimmten Fläche blofsgelegt wurden;[1]) im Laufe der Zeit stieg

[1]) Neuwirth »Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Prschemysliden«, (Prag 1888) S. 44.

die Zahl der Altäre auf 47.[2]) Von den Kapellenanbauten wurde die Wenzelskapelle, die nicht lange vor der Inangriffnahme des Neubaues gänzlich erneuert worden war, in den letzteren einbezogen.[3]) Langsam verfiel mit dem Fortschreiten des neuen Domes der alte dem Abbruche; ebenso verschwand gänzlich der einst an den Dom anstofsende Kreuzgang, der gleich dem vorkarolinischen Dome mit umfangreichen, leider vollständig verlorenen Wandgemälden geschmückt war.

An einem der beiden Orte mufs man jene interessante Darstellung der Synagoge suchen, welche Meister Barthel Regenbogen[4]) in seinem „Rat von dem boume und dem bilde" auf folgende Weise beschreibt:

Nu will ich iu noch mer bediuten
von der figur die ich des mals ze Prag ersach.
uf irem houpt trůc sie vier kron:
nu merket reht, als ich iu wil bewisen.
Ich han gehort von wisen liuten,
von manegem der sin sin so hart dar nach zerbrach,
ez si diu synagog so schon:
her Frowenlop, min kunst die wil ich prisen.

Diu ougen warn verbunden ir
mit einem tůch, daz was drierlei siuten:
diu erst was rot, geloubet mir,
diu ander gel, daz kan ich iu bediuten,
diu dritte farb, sült ir verste,
unt diu was swarz genant.
daz was für war diu alten e ze hant.
uf irem houpt trůc sie vier kron
vnd ouch ein sper daz war mitten enzwei.
ir ougen warn verbunden schon
und ir gewalt der was so maneger lei
und weret wol zehen tusent jar,
biz daz got sinen sun ze tale sant
unt do der engel sprach „aue":
ze hant des bildes kraft alda verswant.

In keiner anderen Quelle genannt, gewinnt das Synagogenbild in Prag für Böhmens Kunstgeschichte als eines der wenigen offenbar dem XIII. Jahrh. entstammenden und trotz seines Verlustes gegenständlich bekannten Wandgemälde erhöhte Bedeutung, die ein näheres Eingehen auf die Sache gerechtfertigt erscheinen läfst.

Nach der Art und Weise, in welcher Barthel Regenbogen seine Ausführungen verbindet, handelt es sich hier zweifellos um ein Wandbild. Seiner Mittheilung

[2]) Ebendas. S. 41, Anm. 3.

[3]) Neuwirth »Der Dom zu Prag«. (Berlin 1898). S. 8 m. Fig. 13.

[4]) Wackernagel »Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrh.«. II. (Leipzig 1867) S. 261.

„Ich sach an einer want so flachen
ein frembdez bilt, daz het ich vor gesehen nie,
ez trůc drierlei varb vier kron"

läfst er den Hinweis betreffs des Ortes folgen, an welchem er das Ungewöhnliche zuerst gesehen:

„Her Frowenlop, ich billich sag
wa ich daz bilt am ersten fant,
ich hab mich des gein iu verweg,
ich fantz ze Prag an einer want.

In jenem der Pflege deutscher Dichtung so überaus freundlichen XIII. Jahrh., in dessen Verlaufe wiederholt deutsche Dichter an den Prager Hof kamen und von den sangesfreudigen Prschemyslidenfürsten durch manchen Beweis der Gunst ausgezeichnet wurden, war offenbar auch Barthel Regenbogen in's Böhmerland gezogen und hatte in der Hauptstadt desselben alles Sehenswerthe mit offenen Augen in sich aufgenommen. Seine Angaben tragen durchwegs den Stempel des von ihm selbst Gesehenen; er beschreibt die auffallenden Eigenthümlichkeiten der seine Aufmerksamkeit fesselnden Synagogendarstellung auf's Genaueste, dafs über die Auffassung das Künstlers gar kein Zweifel bleibt, und gibt die verschiedenen Farben der zusammengenähten Stücke der Augenbinde nacheinander an.

Das Bild zeigte eine weibliche Gestalt mit vier Kronen, auf deren Deutung der Dichter leider nicht weiter eingeht. Ihre mit einem Tuche verbundenen Augen, die Gesetzestafeln der „alten e" und der in der Mitte zerbrochene Speer entsprechen vollkommen bekannten Einzelheiten berühmter Synagogendarstellungen wie in Bamberg oder Strafsburg. Die Farben der Augenbinde decken sich fast vollständig mit den Farbenangaben für die als Königin auftretende Synagoge des Donaueschinger Passionsspieles,[5]) welches sie allerdings nicht der Augenbinde selbst zutheilt, sondern von der Synagoge sagt: „die hat ein venly in der hant, ist gel mit einem schwartzen abgot". Es lag wohl nahe, dafs man dort, wo man sich blofs mit einem zerbrochenen Speere ohne gelben Fähnleinstreifen begnügte und auch den „schwartzen abgot" nicht in die Darstellung einbezog, diese für die Synagogendarstellung charakteristischen Farben auf eine andere Einzelheit übertrug.

[5]) Paul Weber »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnifs erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge«. (Stuttgart 1894) S. 87.

Während für das Tuch von „drierlei siuten" in der breiten, viermal gewickelten bunten Augenbinde der Synagoge auf dem Tragaltare aus Stablo im Museum Porte-de-Hal zu Brüssel[6]) ein Analogon sich findet, gelang es bisher nicht, für die vier Kronen irgend eine gleichartige Darstellung und ausreichende Erklärung nachzuweisen. Uebrigens scheint die Bedeutung der Gestalt, beziehungsweise der Darstellungseinzelheiten schon den Zeitgenossen Barthel Regenbogens nicht ganz klar gewesen zu sein, da er hervorhebt, dafs selbst mancher „von wisen liuten" sich den Kopf gar sehr zerbrach, um das Bild zu verstehen.

Wo befand sich das Bild in Prag? Ueber den Ort macht Barthel Regenbogen keine weitere Mittheilung. Er beschränkt sich darauf anzugeben, dafs er es zu Prag an einer Wand gefunden habe, und fährt unmittelbar darauf in folgender Weise fort:

„Mer fant ich da an einer mure
ein schonez bilt daz was so minneclich gestalt,
gar balt het ich ez zifferiert
in minem sin: ir möchtetz gerne kennen.
Do ich erkant die selb figure,
in minem sin het ichz gerechnet also balt
als einem meister dann gebürt:
her Frouwenlop, tût mir den rat uf nennen."

Da der Dichter bei der Erwähnung des einen Bildes sofort an ein anderes erinnert wurde, das sich in derselben Stadt und offenbar an demselben Orte befand, mufs man in letzterem eine Stätte vermuthen, an welcher jedem Besucher Gelegenheit gegeben war, umfangreiche Wandgemälde, ja wahrscheinlich ganze Reihen derselben zu sehen. Diese Gelegenheit bot sich seit der Mitte des XIII. Jahrh. im Prager Dome und in dem an denselben anstofsenden Domkreuzgange. Denn 1253 wurde auf Veranlassung des Bischofes Nicolaus der Ostchor des Domes, der im vorhergehenden Jahre erhöht worden war,[7]) mit Gemälden geschmückt, während der 1271 verstorbene Domdechant Veit sich um die 1243 und 1244 durchgeführte Ausmalung des Domkreuzganges[8]) hervorragende Verdienste erworben hatte.[9]) Von diesen Leistungen monumentaler Wandmalerei ist weder etwas erhalten noch eine über sie Aufschlufs gebende Beschreibung auf uns gekommen.

Man geht jedoch wohl kaum zu weit mit der Annahme, dafs das von Barthel Regenbogen beschriebene Wandgemälde der Synagoge in Prag sich in dem vorkarolinischen Veitsdome oder in dem Domkreuzgange befunden haben müsse. In den Portalschmuck grofser Kirchenbauten mit einer gewissen Vorliebe einbezogen, wurde die Darstellung der Synagoge wiederholt auch in anderer Weise für die Ausschmückung mittelalterlicher Gotteshäuser und für die Zier verschiedenartigster Ausstattungsgegenstände durch Jahrhunderte stets auf's Neue verwerthet.[10]) Die ausdrückliche Angabe Barthel Regenbogens, dafs er das Bild an der Wand gefunden habe, schliefst eine Beziehung auf eine Statue am Hauptportale der Prager Veitskirche aus, bei welcher auch die Anbringung von vier Kronen auf dem Haupte dem Bildhauer immerhin einige Schwierigkeiten gemacht haben müfste, wenn er diese Einzelheit mit künstlerischem Geschick und Geschmack lösen wollte. Gelingt es doch selbst den Malern des XIV. Jahrh. nicht, die Beigabe mehrerer Kronen bei einer einzigen Person künstlerisch feinfühlig zu bewältigen und über ein unvermitteltes Nebeneinander zu erheben. Aehnlich wie der Meister des verlorenen Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein bei den Bildern Karls IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca[11]) löste die Aufgabe der Miniaturmaler in der Iglauer Handschrift der Chronik des Königsaaler Abtes Peter von Zittau bei den Darstellungen der Prschemyslidenfürsten und ihrer Gemahlinnen, bei welchen eine Krone über der anderen schwebt.[12]) Jedenfalls konnte ein Maler die vier Kronen der Prager Synagogendarstellung künstlerisch wirksamer als ein

[6]) Ebendas. S. 133, Anm. 3.

[7]) Continuatores Cosmae »Fontes rerum Bohemicarum«. II. (Prag 1874) S. 289. Eodem anno (1252) tempore veris et ante initium aestatis erectus est chorus in ecclesia Pragensi. — Ebendas. S. 291 Eodem anno (1253) depictum est sanctuarium maioris ecclesiae procurante episcopo Nicolao III. Kal. Aprilis.

[8]) Ebendas. S. 285. (1243) Longa via claustri versus aquilonem depicta est. — Eodem anno (1244) claustrum Pragense depictum est.

[9]) Ebendas. S. 322. Per ipsum etiam consumatum est opus claustri in longa via versus aquilonem in columnis sculptis et testudinibus et pictura totius claustri.

[10]) Paul Weber »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« stellt die dazu gehörigen Denkmale sehr sorgfältig zusammen.

[11]) Neuwirth „Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein". »Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens.« II. (Prag 1897), Taf. I.

[12]) Loserth »Die Königsaaler Geschichtsquellen mit den Zusätzen und der Fortsetzung des Domherrn Franz von Prag«. Fontes rerum Austriacarum, Scriptores VIII. (Wien 1875) Taf. 3 und 4.

Bildhauer behandeln, dessen Werk durch ein Aufeinanderthürmen von vier Kronen kaum gewonnen oder bei einer Anordnung auf dem Kopfe und um denselben etwas von der Zugehörigkeit der vier gleichen Abzeichen zu derselben Gestalt eingebüfst hätte. Die Einzelaufzählung der Farben der Augenbinde bestätigt auch die Abhängigkeit der Angaben des Dichters von den Eindrücken eines Gemäldes, da er selbst bei einer bemalten Statue kaum auf solche für den Gesammteindruck mehr gleichgültige Nebensächlichkeiten geachtet hätte, die ihm gerade auf einem Wandgemälde doppelt auffallen mufsten, in welchem die Farbenunterschiede doch einen anderen Werth erlangten. Da unter den Prager Oertlichkeiten seit der Mitte des XIII. Jahrh. kaum eine zweite wieder soviel Wandgemälde kirchlichen Charakters enthielt als die Veitskirche und der an sie anstofsende Kreuzgang, darf man jene oder diesen als die Stätte betrachten, deren Wandschmuck auch ein auffallendes Bild der Synagoge, der Personifikation des Judenthumes, bot.

Die Wechselbeziehung, welche die mittelalterliche Kunst gerade bei dieser Gestalt dem Christenthume und der dasselbe verkörpernden Kirche gegenüber zu betonen pflegte, berechtigt vollauf zu dem Schlusse, dafs auf dem die Synagoge bietenden Prager Wandbilde gleichzeitig eine Personifikation der Kirche sich befand, die Barthel Regenbogen als für seinen besonderen Zweck belanglos nicht weiter erwähnt. Wichtig ist sein Hinweis, dafs er diese Art der Synagogendarstellung in Prag „am ersten fant". Es war ihm also auch anderswo, jedoch in Böhmens Hauptstadt zuerst begegnet. Diese Hervorhebung lehrt, dafs die Darstellungsweise mit den drei Farben der zusammengenähten Augenbinde und mit den vier Kronen, auf welche es Barthel Regenbogen nach dem ganzen Zusammenhange besonders ankam, verbreiteter war, als das derzeit zur Verfügung stehende Vergleichsmaterial annehmen läfst, und nicht etwas ganz Originelles, nirgends Wiederkehrendes bot; weil sie ihn besonders interessirte, und schon längere Zeit Gegenstand seines Suchens gewesen war, mochte er sich wohl den Ort besonders gemerkt haben, an dem ihm endlich das Entsprechende offenbar ganz unerwartet aufstiefs.

Vielleicht darf man es sogar versuchen festzustellen, warum Barthel Regenbogen, der die von ihm beschriebene Darstellung der Synagoge an mehreren Orten gesehen hatte, gerade die einst in Prag befindliche besonders hervorhebt. Es braucht nicht die Stärke des ersten Eindruckes dieser Art gewesen zu sein, welche im Vergleiche zu späteren, schon weniger fesselnden Eindrücken diese Form der Mittheilung bestimmte. Denn es scheint eine gewisse persönliche Rücksichtnahme gar nicht ausgeschlossen.

Barthel Regenbogen wendet sich in seinem „Rat von dem boume und dem bilde" wiederholt an Herrn „Frouwenlop". Heinrich Frauenlob war aber am Hofe Wenzels II. wohlbekannt und beliebt, wohnte den grofsen Krönungsfestlichkeiten im Jahre 1297 in Prag bei und wurde durch Gunstbeweise des Königs ausgezeichnet, den er nach dem Tode noch im Liede feierte. Er hatte gewifs während seines Prager Aufenthaltes Gelegenheit gehabt, aus eigener Wahrnehmung den Prager Dom und den Domkreuzgang genau kennen zu lernen und auffallende Einzelheiten ihrer Ausschmückung näher zu betrachten. In den an ihn gerichteten Darlegungen Barthel Regenbogens mufste die Anschaulichkeit des Bildes, um dessen Erläuterung es sich handelte, gerade durch einen Hinweis auf ein Prager Denkmal, dessen Bekanntschaft er bei Heinrich Frauenlob als durch seine Beziehungen zu Prag gegeben voraussetzen durfte, aufserordentlich gewinnen; denn Frauenlob konnte damit die Schilderung an wirklich Vorhandenes, von ihm Gesehenes anknüpfen. Trifft diese Annahme das Richtige, so spräche es dafür, dafs die Synagogendarstellung in dem damaligen Prager Denkmälerbestande doch zu den allgemeiner auffallenden Kunstwerken zählte, deren Beachtung man bei jedem gebildeteren Pragbesucher nach den Begriffen jener Tage als selbstverständlich betrachten konnte. Gerade aus der näheren Erwägung der persönlichen Momente ergibt sich zugleich die Gewifsheit, dafs das von Barthel Regenbogen beschriebene Synagogenbild in Prag während der zweiten Hälfte oder gegen das Ende des XIII. Jahrh. schon vorhanden war.

Die Zuverlässigkeit der Angaben Barthel Regenbogens unterliegt gar keinem Zweifel. Die Gestalt mit dem in der Mitte zerbrochenen Speere, mit den Gesetzestafeln und mit dem die Augen verbindenden Tuche, die als Synagoge von „wisen liuten" bezeichnet wurde,

entspricht vollständig dem durch zahlreiche Denkmale belegbaren Darstellungstypus, den die mittelalterliche Kunst für diese oft wiederkehrende Figur festhielt. Selbst in der Beigabe der Kronen erscheint eine mitunter begegnende Anordnung[13]) berücksichtigt, wenn auch die Vierzahl von dem Brauche abweicht, welcher die Synagoge mit einer herabfallenden Krone darstellt,[14]) und offenbar in der symbolischen Bedeutung sich nicht mit der landläufigeren, Jeremias' Klageliedern V, 16 entsprechenden Auffassung begnügt. Die Uebereinstimmung der Einzelheiten des Prager Synagogenbildes mit den charakteristischen Darstellungskennzeichen der Synagoge stützt die Richtigkeit der Angaben Barthel Regenbogens über abweichende Details, die ebensogut wie die mit der verbreiteten Darstellungsform sich deckenden auf dem Bilde vorhanden gewesen sein müssen und die Prager Darstellung trotz des Bildverlustes doppelt beachtenswerth und deutungsreich erscheinen lassen. Sollte es gelingen, auch für sie im Laufe der Zeit Beleg- und Vergleichsdenkmäler derselben Auffassung sowie räumlich und zeitlich begrenzten Ursprungs nachzuweisen, so wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, durch ein solches Mittelglied und die Berücksichtigung anderer das mittelalterliche Kunstleben Böhmens bestimmender Verhältnisse ganz zuverlässig fremde Einflüsse auf die Malerei Prags im XIII. Jahrh. festzustellen. Sie können nicht vom Osten her gekommen sein und an byzantinische Vorbilder anknüpfen, welche einzelne tschechische Forscher einzig und allein für die Entwickelung der Kunst in Böhmen gelten lassen möchten; denn der Gegensatz zwischen Kirche und Synagoge, welcher dem Darstellungstypus des in Rede stehenden Prager Wandbildes zu Grunde lag, ist der oströmischen Kirche, wie von verschiedenen Seiten festgestellt wurde,[15]) fremd geblieben. Es wird also auch hier wieder zunächst an Abhängigkeit von der Kunst des Westens zu denken sein.

Wien. Joseph Neuwirth.

[13]) Paul Weber »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« S. 100, 107, 111 u. a. a. O.

[14]) Ebendas. S. 80.

[15]) Ebendas. S. 134.

Grabmäler in der St. Ursulakirche zu Köln.

II. Das Grabmal der Viventia.

(Mit 6 Abbildungen.)



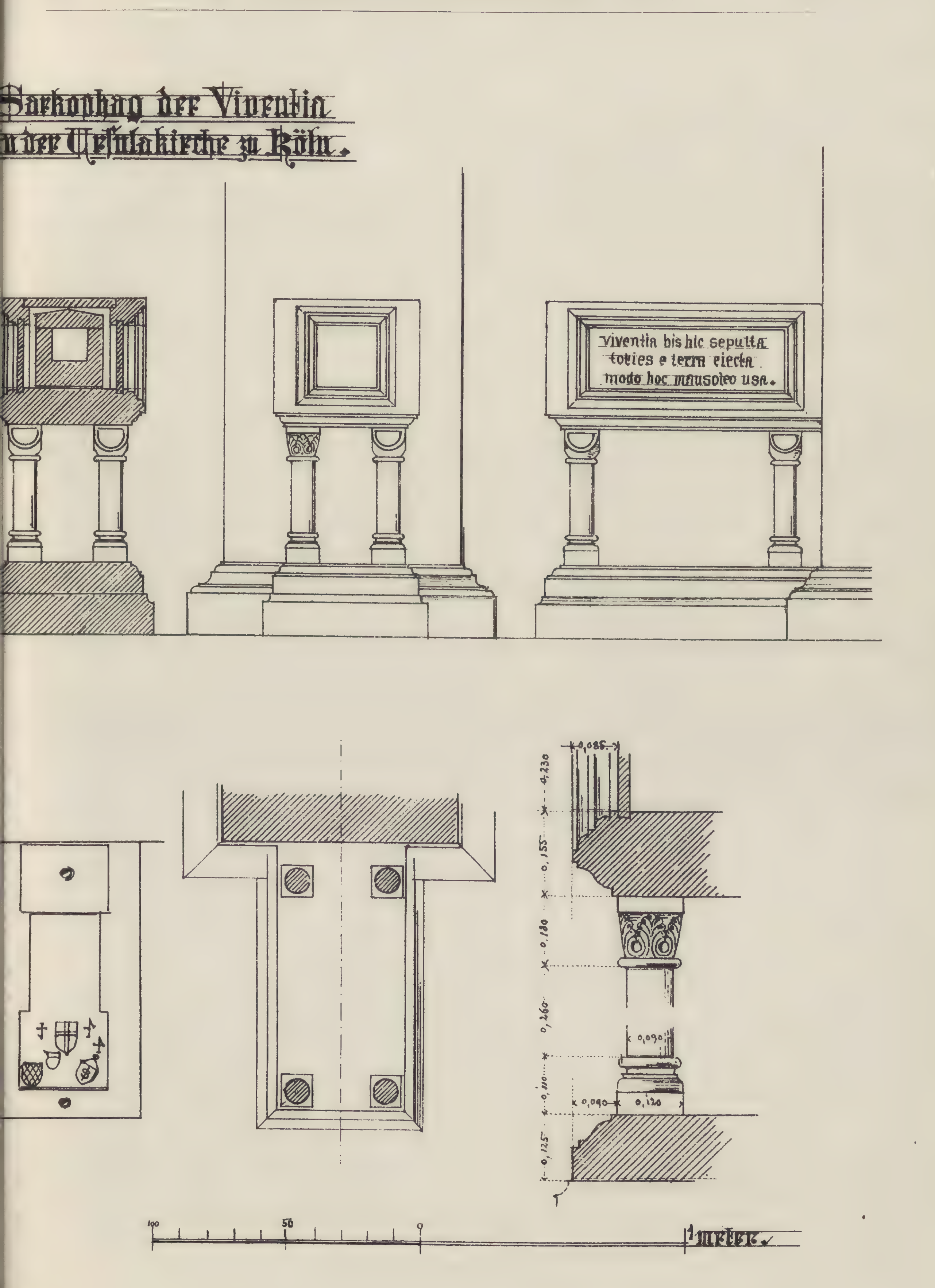
Die Ursulakirche zu Köln birgt ein zweites Grabmal aus viel früherer Zeit, welches hier noch kurze Beschreibung finden soll an der Hand der Abbildung. Am untersten Pfeiler des nördlichen Schiffes, gegenüber dem Eingang zur Sakristei, steht das Grabmal der Viventia, welches bei Ausführung der neuen Fufsbodenplattung auch einer Renovation unterworfen wurde. Das mit der Rückseite an den Pfeiler gelehnte Grabmal hat eine profilirte Sockelplatte, auf welcher sich 4 Säulen mit Sockel und Würfelkapitäl erheben, welche den rechteckigen Sarkophag tragen. Die drei freien Seiten sind mit Profilen umrahmt. In die Füllungen sind Tafeln von röthlichem Marmor eingesetzt, welche Inschriften enthalten. Die nach Süden gerichtete Marmortafel hat die Inschrift: *Viventia bis hic sepulta — toties e terra eiecta — modo hoc mausoleo usa.* Die nördliche Tafel: *Anno 462 Clematius hoc sanctum templum — restaurans in eo aliorum corporum — sepulturam sub poena vetuit.* Die vordere Tafel hat eine Inschrift bezüglich der jetzigen Oeffnung und Renovation des Grabmals erhalten.

In dem inneren Hohlraum des Grabmals steht ein kleiner Steinsarg mit pultartigem Deckel, in welchem die in alte Seidenstoffe[1]) gehüllten Gebeine ruhen.

Das Grabmal ist oben mit einer Schieferplatte abgedeckt, auf welche verschiedene Wappen und Zeichen eingekratzt sind. In frühromanischen Formen aus Jurakalkstein ausgeführt zeigt es noch Spuren früherer Polychromirung.

Köln. Jakob Marchand.

[1]) [Der eine derselben, ein byzantinisches Köpergewebe des XI. Jahrh., hat auf hellgelbem Grund als purpurrothe Musterung kreisförmige Medaillons von 13 *cm* Durchm. mit einem ein Pferd vergewaltigenden Greif und Rosetten in den Zwickeln; der andere, ein lucchesischer Futterstoff des XIV. Jahrh., hat auf dunkelblauem Grund gelbliche Weinranken als Verzierung, zwischen den Blättern Mascarons.] D. H.


Sarkophag der Viventia
in der Ursulakirche zu Köln.
Viventia bis hic sepulta
toties e terra eiecta
modo hoc mausoleo usa.
0,025
0,230
0,155
0,180
0,260
0,090
0,110
0,090
0,120
0,125
100
50
0
1 meter.

Spätgothische Leinenstickereien.

(Mit 4 Abbildungen.)



bwohl die Leinenstickerei während des ganzen Mittelalters auch in Deutschland vielfache Pflege gefunden hat, haben sich doch aus dieser Zeit verhältnifsmäfsig wenige Muster erhalten. Romanischen Stils sind sie grofse Seltenheiten, zumal in mehrfarbiger Ausführung, und aus der früh- und hochgothischen Periode beschränken sie sich fast nur auf die gröfseren, zumeist reichfigurirten einfarbigen Decken, die sich im Norden, namentlich in Westfalen, viel häufiger finden, als im Süden. Gerade die am meisten verbreiteten und einfachsten, weil dem unmittelbaren beständigen Gebrauche dienenden Muster sind in den Sammlungen am spärlichsten vertreten, weil, wie bei allen gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen, für ihren Fortbestand kein besonderes Interesse vorlag. Um so mehr Beachtung verdienen daher die in unsere Zeit hinübergeretteten Exemplare, zumal, wenn sie originell in der Komposition, sauber in der Ausführung, namentlich aber heimischen Ursprunges und Stiles sind.

Von vier derartigen Streifen, die ich vor einigen Jahren in der grofsen Textilsammlung des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie zu Wien fand, habe ich daher photographische Aufnahmen machen lassen, und lege sie hier in kleinen aber scharfen Abbildungen mit kurzer Beschreibung vor.

Die erste Borte, 13 *cm* hoch, zeigt einfache Kreuzstichmusterung, die in nur vier Farben auf grobes gelblich-weifses Leinen eingetragen ist. Dieselbe besteht, als eine Art Nachbildung älterer Gewebe, in aneinandergereihten Sternen, die mit Thierfigurationen in guter Vertheilung ausgefüllt sind, und eine ebenso einfache Ranke bildet den Abschlufs. Die Sterne haben weinrothe, ihre Blattausläufer lichtblaue und pistaziengrüne Färbung, die Hirsche sind pistaziengrün, die Hirschköpfe roth, die Innensterne, wie die Geweihe gelblich. Es dürfte kaum möglich sein, mit so einfachen Mitteln eine bessere Wirkung zu erreichen im Dienste kirchlicher, wie profaner Ausstattung.

Die zweite Borte, $12^1/_2$ *cm* hoch, 38 *cm* breit, in sich abgeschlossen als Parura, d. h. als Verzierungseinsatz des priesterlichen Schultertuches, hat in denselben vier Farben ebenfalls die Kreuzstichtechnik, die hier aber in den dichten Grund viel feiner eingetragen ist. Die Bäume sind grün mit Ausnahme der Früchte, die abwechselnd roth, roth-gelb und blau, die Inschriften roth. Der Saum ist roth und gelb im Festonirstich ausgeführt. Die Bäumchen sind den Musterungen der gewebten kölnischen Goldborten nachgebildet, welche gleichfalls der Mitte des XV. Jahrh. angehören, ebenso die Inschriften, welche sich hier durch besondere Schärfe auszeichnen und den Beweis liefern, bis zu welchem Mafse anmuthsvoller Wirkung die Stickerei dieses für den kirchlichen wie häuslichen Gebrauch gleich dankbare Motiv der Schriftzüge auszugestalten vermag.

Die dritte Borte, 10 *cm* hoch, 33 *cm* breit, ebenfalls eine Parura, ist ganz in dem seltener vorkommenden Federchenstich (einer Art Mossultechnik) ausgeführt bis auf den durch Plattstich gewonnenen Inhalt der Wappenschildchen. Das Bäumchen in der Mitte hat seegrüne Färbung mit ganz wenig Citronengelb an den Blättchen und mit rothen Früchten. Die darunter befindliche Inschrift *cornelia* ist orangegelb, *appollinaris* lakmusblau. Das linke, roth umränderte Wappenschildchen mit den Passionswerkzeugen: Rock, Leiter, Würfel ist mit einem dichten Geäste vielfarbigen Laubwerkes umgeben, in welchem Seegrün die Hauptrolle spielt, Gelb spärlich vertreten, Roth und Lakmusblau etwas mehr. Das rechte, blau konturirte Wappenschild mit Grab und Würfelbecher, zeigt in seiner Rankeneinfassung eine ähnliche Behandlung, wie auf der linken Seite, aber doch mit mancherlei Abweichungen, wie sie die Geschicklichkeit der stickenden Hand von selber hervorbringt. In dem unteren Rasenabschlufs verbindet sich mit der feinen schillernden Technik der pikante Farbenunterschied zwischen dem Seegrün und Pistaziengrün zu reizendem Effekt.

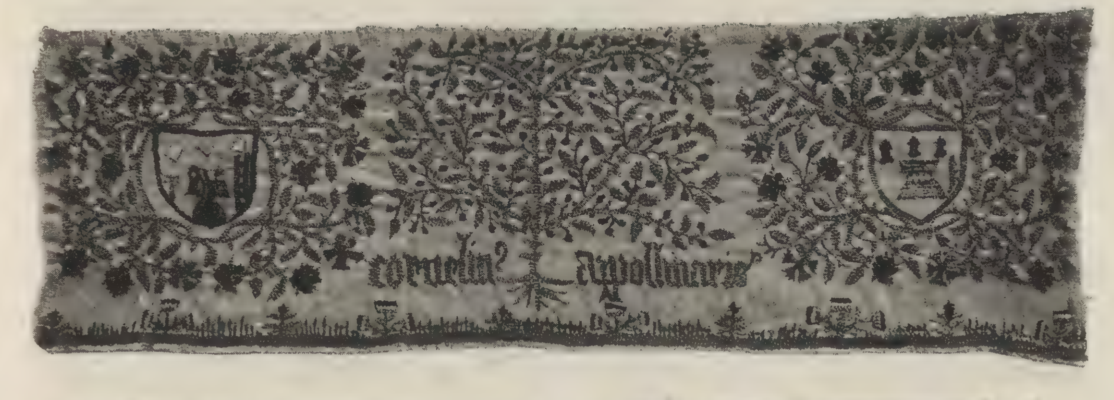
Die vierte Borte, $12^1/_2$ *cm* hoch, 34 *cm* breit, ebenfalls Parura, hat als Grund Damastleinen, ein Rautengebild, welches für die auch im Federchenstich ausgeführte Musterung einen kräftig wirkenden Hintergrund bildet. Im Uebrigen sind Zeichnung und Färbung der vorhergehenden sehr verwandt, ohne aber deren Feinheit vollständig zu erreichen.

Sämmtliche Borten dürften manche verwendbare Anhaltspunkte bieten für die Ausstattung von Pallen, Alben, Röcklein, Altar- und Kommuniontüchern. Schnütgen.

Spätgothische Leinenstickereien.









Romanische Madonnenfigur in Solsona:

Nuestra Señora del Claustro.

(Mit Abbildung.)

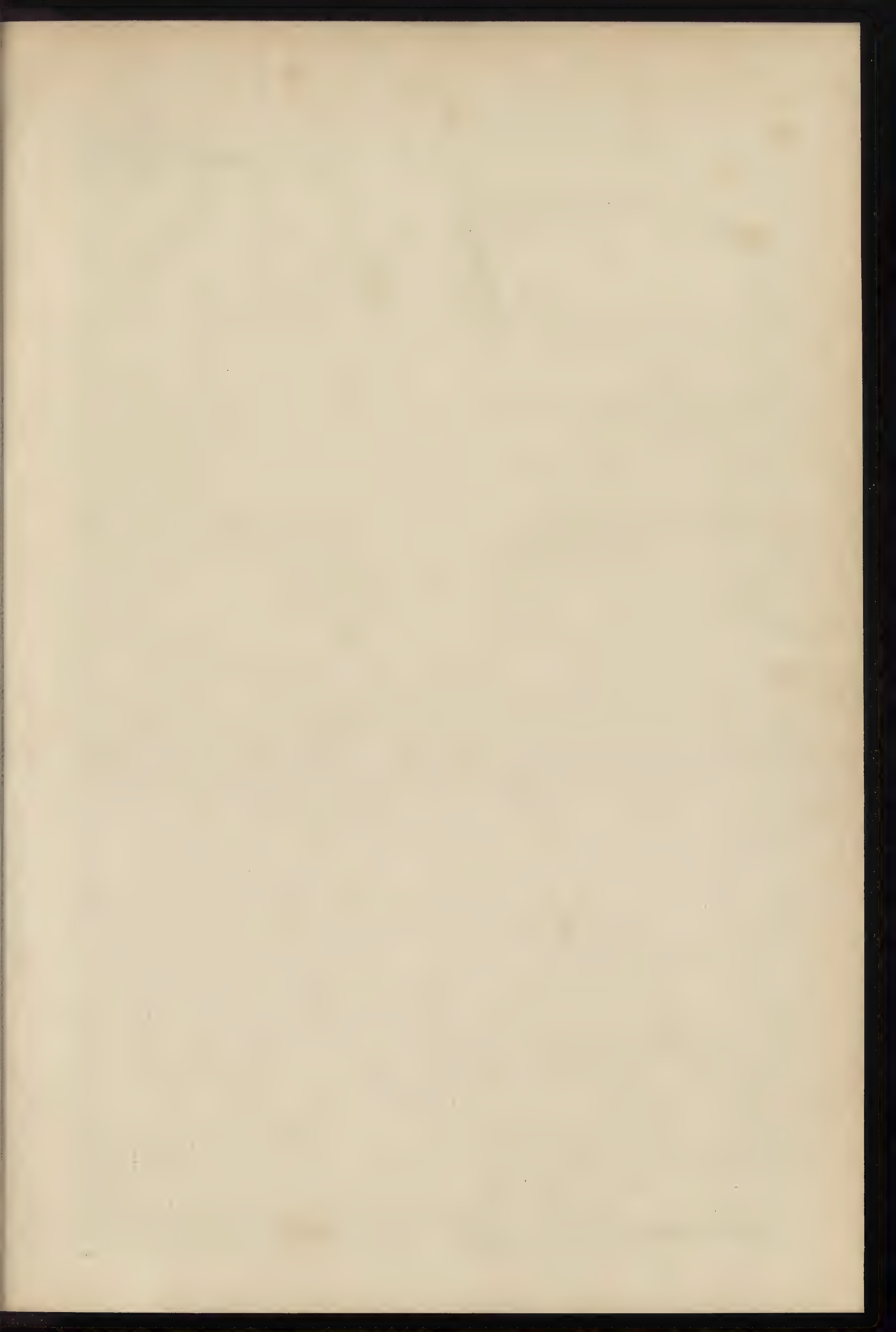


Nahe der Ostgrenze der spanischen Provinz Lérida liegt abseits von den grofsen Verkehrsstrafsen in romantischer Gebirgsgegend die kleine (nicht ganz 3000 Ew. zählende) und alterthümliche Stadt Solsona. Noch umgibt sie eine mittelalterliche Mauer mit neun Thürmen. In der östlichen Ecke der Stadt liegt die Kathedrale (denn Solsona war von 1593 an Bisthum), ein einschiffiger gothischer Bau, den eine Reihe von zwölf Altären ziert. Eine Kapelle führt den Namen der Nuestra Señora del Claustro; in ihr befindet sich die gleichnamige als wunderthätig verehrte Statue. Unter diesem Titel ist die Kathedrale der allerseligsten Jungfrau geweiht und feiert ihr Titularfest am 8. September (MariäGeburt). Diese Statue, deren Titel anzudeuten scheint, dafs einst im Kreuzgang (claustro) ihr Standort war, erregt in hohem Grade das kunsthistorische Interesse, hauptsächlich durch den in Haltung und Gewandung unvergleichlich rein ausgeprägten romanischen Typus. Zweifellos stand das Bild frühzeitig in Verehrung und wurde daher aus den älteren Bauten in die heute noch stehende Kathedrale herübergenommen. Der erste Kirchenbau an Stelle der jetzigen Iglesia cathedral wurde im Anfange des X. Jahrh. von Suñer oder Semofredo conde de Urgel zu Ehren der Jungfrau aufgeführt. Seiner geschieht 928 die erste Erwähnung. Die Kirche besafs ihr Kapitel, welches im XI. Jahrh. die Aachener Regel (la regla Aquisgranense) mit der des hl. Augustin vertauschte und 1409 zur Abtei gemacht wurde. Diese ward unter Klemens VIII. 1592 säkularisirt und dafür 1593 ein Bischofstuhl errichtet, den zuerst Luiz Sans einnahm.

Diese Abbildung nebst Notiz verdanke ich dem Hochw. P. Dreves S. J., der auf seinen grofsen Reisen mit dem Sammeln von Hymnen etc. gerne kunstgeschichtliche Studien, namentlich auf dem Gebiete der Sphragistik, verbindet. Die Beschreibung dieser interessanten Figur erwartet er von mir; ich kann sie um so kürzer fassen, als diese dank der vortrefflichen Erhaltung, an Bestimmtheit der Sprache nichts zu wünschen übrig läfst. Die ganze Gestaltung weist auf die Uebergangsperiode hin, namentlich die ganz nach vorn schauende, mit der niedrigen Lilienkrone geschmückte Gottesmutter und das auf ihrem linken Knie sitzende, ihr schon etwas zugewandte, von ihr mit der Linken zart gehaltene, mit ernstem, etwas alterthümlichem Ausdruck versehene Kind, dessen rechte Hand segnend erhoben ist. Auch der lang über die Schulter herabfallende Haarzopf und das aus dem Granatapfel entwickelte Szepter, wie die gespreizten Knie, welche in knapp anliegendem, aber sehr zartem, wellenförmigem Gefält der Mantel umgibt, an den Füfsen aufstauchend und stellenweise rohrartig sich zusammenlegend, sind charakteristisch für den Beginn des XIII. Jahrh., mit welchem auch die bis in die hochgothische Periode fortdauernde Vorliebe für die unter die Füfse der thronenden Madonna gekauerten Bestien beginnt, die hier ausnahmsweise gepaart sich finden. Die plastische Borte, welche die Gewänder besäumt, sogar unterhalb des Kniees hinläuft und den Kronreifen verziert, gehört auch zu den Eigenthümlichkeiten der spätromanischen Epoche, wenn sie als Kreideauftrag polychromirte, d. h. zumeist vergoldete Holzfiguren verbrähmt, in dieser überaus einfachen Technik die edelsteinverzierten Filigranstreifen der Goldschmiede nachahmend. Inwieweit das unten mit Tragringen versehene Sedile noch ganz die ursprüngliche Form bewahrt hat, läfst sich aus der Abbildung nicht mit Sicherheit erkennen. Schnütgen.



Romanische Madonnenfigur in Solsona.





1.

2. (Rückseite.)

3.

Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst.



Abhandlungen.

Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzantinischen Kunst.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).

Auffallenderweise beherbergt das Elfenbeinzimmer des Grünen Gewölbes in Dresden auch drei byzantinische Reliefs, die sich hier in sehr fremdartiger Gesellschaft befinden, denn die ringsum versammelten Kunstwerke gehören gröfstentheils dem letzten Viertel des XVI. und den beiden folgenden Jahrhunderten an, einige wenige gothische Diptychen ragen bis in's XV. Jahrh. hinauf, auch sie sind also noch fast um ein halbes Jahrtausend jünger als jene Erzeugnisse Konstantinopels. Wie und wann dieselben in die Sammlung gelangt sind, ist nicht bekannt; alle drei zeichnen sich aus durch vorzügliche Erhaltung.

Das eine Relief stammt von der Bekleidung eines Kästchens, es ist trapezförmig und von sehr geringen Dimensionen. Wie es scheint, hat es gerade deshalb noch gar keine Beachtung gefunden, und doch ist es durchaus nicht unwichtig, da es uns den Schlüssel zum Verständnifs einer gröfseren Reliefserie gibt, die von den Illustrationen der Wiener Genesis abhängig ist.[1]) Die beiden anderen Dresdener Monumente sind isolirte Hälften von Diptychen. Die gröfsere zeigt in sehr hohem Relief die Figuren des Paulus und des Evangelisten Johannes und über ihren Köpfen in erhabenen Buchstaben ein Gebet an die Heiligen, den Kaiser Konstantinos zu schützen. Vermuthlich ist damit Konstantinos Porphyrogenetos gemeint (912—959). Dieselbe Inschrift und dieselbe Darstellung nur leicht variirt kehren wieder auf einer jetzt in Venedig befindlichen Platte, die zu einem Diptychon gehörte, dessen andre Hälfte mit den Figuren des Petrus und Andreas im Wiener Museum ist.[2])

Die zweite Diptychonhälfte in Dresden ist hier Taf. IV 1, 2 abgebildet; ihre Innenseite ist in zwei Felder getheilt, deren oberes eine Szene des Ostermorgens darstellt, im Anschlufs an Matthäus 28. 9. Als Maria Magdalena und die andre Maria das leere Grab besucht und vom Engel die Wundermähr der Auferstehung erhalten hatten „siehe, da begegnete ihnen Jesus und sprach: seid gegrüfst. Und sie traten zu ihm und griffen an seine Füfse und fielen vor ihm nieder". Die spätere Kunst hat die Erzählung der anderen Evangelisten bevorzugt, die nur Maria Magdalena dem Herrn begegnen lassen und ihm die Worte in den Mund legen: Rühr mich nicht an. Damit war der Vorwurf zu einer lebhafteren Darstellung geboten, worin Christus in einer momentanen Bewegung des Abwehrens erscheinen mufste. Die wenigen Bildwerke, die gleich dem unsrigen von Matthäus abhängen, athmen den Geist der Ruhe, des Friedens. Der Herr ist bei der Begegnung stehen geblieben, die Frauen liegen am Boden ganz wie die Schwestern des Lazarus, über ihrem Haupt macht die gesenkte Rechte Christi den sogenannten lateinischen Segensgestus, der aber oft nichts als ein einfacher Redegestus ist. Die Rede des Herrn, die nur aus einem Worte besteht, hat der Elfenbeinschnitzer dabei geschrieben: *χαίρετε*. Dies Wort ist die übliche griechische Grufsformel, aber es liegt darin mehr als in unserem „seid gegrüfst", es ist der ursprüngliche Sinn darin lebendig, eine Aufforderung zur Freude, die Christus als Trost an die Trauernden richtet, weil er nunmehr auferstanden ist.

Eine bewegtere Szene sehen wir in dem unteren Felde. Sie führt den Titel *ἡ ἀνάστασις*, mit dem die byzantinische Kunst die Höllenfahrt zu bezeichnen pflegt. Der Satz des apostolischen Glaubensbekenntnisses „niedergefahren zur Hölle" hat offenbar die Anregung gegeben, die Höllenfahrt so oft darzustellen, zur Ausgestaltung der Szene aber hat die apokryphe Erzählung, die unter dem Namen des Nikodemos geht, die Elemente geliehen. Sie

[1]) Die Publikation des Reliefs erfolgt im XXI. Bande des »Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses«.

[2]) Abb. der beiden Platten Gori »Thesaurus dipthychorum« III, p. 243, Taf. XXVIII, XXVIX; Schlumberger »Mélanges d'archéologie byzantine« p. 337.

beschreibt den Widerstand und die Besiegung des Hades, die Befreiung der Protoplasten, die Anwesenheit der Propheten mit Johannes dem Täufer an der Spitze. Das Elfenbeinrelief hat alle diese Elemente vereinigt in der Weise, wie sie in den byzantinischen Darstellungen des Gegenstandes mit geringen Abweichungen immer wiederkehrt. Die wenigen byzantinischen Monumente, die einen anderen Typus zeigen,[3]) stammen aus der Zeit bevor sich der Typus ausgebildet hatte, von dem unser Relief vielleicht das älteste Beispiel ist.

Die mächtige Gestalt des Hades, nur mit einem Schurz bekleidet, liegt am Boden, seine Hände und Füfse sind gefesselt, das Haupt mit struppigem Haar und Bart richtet er auf zu seinem Besieger, den er mit wilden Augen anschaut. Der Mund ist geöffnet und macht die Zähne sichtbar, die der Unhold in ohnmächtiger Wuth fletscht. Andere Repliken fügen noch die abgerissenen Thürflügel, die zerbrochenen Schlösser und Riegel hinzu; es darf als Zeichen höheren Alters gelten, dafs diese Zuthaten, die ganz unorganisch, ohne irgend welche Andeutung eines Gebäudes aufzutreten pflegen, in unserem Relief fehlen. Christus schreitet in eiliger Bewegung, die seinen Mantel im Winde flattern macht, über den besiegten Feind hinweg und ergreift mit der Rechten das Handgelenk Adams, um ihn aus dem Sarkophage zu ziehen, in dem er neben Eva steht. Die Linke Christi hält ebenso wie in der Szene oben die Rolle, das Attribut, das der Lehrer im Leben führte; die Fahne als Siegeszeichen in der Hand des Auferstandenen ist eine Erfindung der abendländischen Kunst. Hinter dem Herrn steht auf einem zweiten Sarkophag Johannes der Täufer, der in der Linken ein Kreuz trägt als Symbol seiner messianischen Weissagungen. Er wendet den Kopf zurück, um seine Hintermänner auf Christus hinzuweisen. Die letzteren tragen die Chlamys, den auf der rechten Schulter befestigten Mantel, und als Abzeichen königlichen Ranges haben sie Kronen auf dem Kopfe, edelsteinbesetzte Schuhe an den Füfsen. In dem vorderen bärtigen König haben wir David zu erkennen, in dem weiter zurück stehenden unbärtigen seinen Sohn Salomo.

[3]) Vgl. »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses« XX, (Wien 1899), p. 12 ff.

Die Aufsenseite der Platte ist mit einem geschmackvollen Kreuz verziert, um dessen Arme die Inschrift vertheilt ist: $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ *NIKA*. Dieselben Worte finden sich sehr häufig auf byzantinischen Münzen als Umschrift um ein auf mehreren Stufen stehendes Standkreuz und zwar ersetzte diese Umschrift eine aus römischer Kaiserzeit übernommene. Auf den älteren Münzen der Kaiser Konstantinos V. und Leo IV. lesen wir noch die Reminiscenz des Heidenthums *VICTORIA AVG*, auf den jüngeren und auf den Münzen der Nachfolger steht unsere Devise: Jesus Christus siegt.[4]) Von den Münzen scheint sie übertragen worden zu sein auf die Aufsenseiten mancher Diptychen u. Triptychen,[5]) wo sie besonders gut am Platze war, denn diese Elfenbeinwerke begleiteten die Krieger auf den Feldzügen, dienten dazu, im Zelte einen Altar zu improvisiren, vor dem die Gebete verrichtet wurden. Die Kriege des Rhomaeerreiches aber waren vorzugsweise gegen den Islam gerichtet und die Inschriften der kleinen Klappaltäre waren daher geeignet, den betenden Bekennern des Christenthums Muth einzuflöfsen, ihnen die Gewissheit zu geben, dafs ihr Gott sie zum Siege führen werde.

Auch wo die Aufsenseiten byzantinischer Diptychen und Triptychen unsere Inschrift nicht tragen, pflegen sie doch als Schmuck ein Kreuz zu haben, das dem der Dresdener Platte verwandt ist. Die Mitte desselben nimmt eine Rosette ein, die Arme verbreitern sich ziemlich stark nach den Enden zu und die Innengravirung accentuirt diese Anschwellung; die Ecken laufen in Knöpfe aus und zwischen diesen wächst aus jedem Kreuzarme ein schmaler Steg hervor, der eine Rosette trägt, die der in der Mitte gleicht. Die Grundform der Kreuze ist, so viel ich deren kenne,[6]) überall dieselbe, die Proportionen aber variiren und die Rosetten werden ver-

[4]) Vgl. Sabatier »Description générale des monnaies byzantines« pl. XL ff.

[5]) Vgl. das Triptychon Harbaville im Louvre (Molinier »Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I Ivories« p. 100), das Triptychon des Cabinet des médailles in der Pariser Nationalbibliothek (Westwood »Fictile ivories in the South-Kensington Museum« p. 84, 91), einen Triptychonflügel im Berliner Museum (Bode u. von Tschudi »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Abtheilung« Nr. 437), eine Diptychontafel der Sammlung Stroganoff in Rom (Graeven »Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in Italien« (1899) Nr. 71).

[6]) Aufser den in Anm. 5 aufgezählten Exemplaren

schieden gestaltet. Bei manchen Exemplaren fehlen die Rosetten an den drei oberen Kreuzarmen, dagegen ruht hier die untere Rosette auf einigen Stufen. Die Stufen sind wieder eine späte unorganische Zuthat, denn das Vorbild für unsere Kreuze waren metallene Enkolpien, nicht aber Standkreuze.[7]) Es liefse sich eine interessante Untersuchung über diesen Gegenstand führen, wozu mir aber noch das Material fehlt. Um dies zu beschaffen, müfste man Gelegenheit haben, die zahlreichen Diptychonplatten und Triptychonflügel, die in Buchdeckel eingelassen sind, herauszunehmen und die Rückseiten zu studiren. Wir würden dabei manches Resultat gewinnen für die Entwickelungsgeschichte der byzantinischen Skulptur und manche verborgenen Zusammenhänge entdecken; auch in unserem Falle gibt die Form des Kreuzes eine sichere Gewähr für die Zusammengehörigkeit der Dresdener Platte mit derjenigen, die auf Tafel IV 3 daneben gestellt ist.

Das Relief mit der Kreuzigung und der Kreuzabnahme befindet sich im Provinzialmuseum zu Hannover, eingelassen in den Deckel eines Reliquiars, das ehemals dem Michaelskloster in Lüneburg gehört hatte und mit den übrigen Resten des dortigen Kirchenschatzes in's Welfenmuseum gelangt war. Die Platte hat genau dieselbe Gröfse wie die Dresdener (22,6 × 12,2 *cm*) und während diese zwei Charnireinschnitte an der linken Seite hat, weist jene zwei gleichartige Einschnitte an korrespondirenden Stellen der rechten Seite auf. Auch die hannoversche Tafel ist in zwei Felder getheilt und die Trennungsleiste zeigt dasselbe Ornament wie auf der Dresdener Tafel. Die Darstellungen, Kreuzigung und Kreuzabnahme, bilden eine passende Ergänzung zur Höllenfahrt und Gartenszene. Der Stil der Reliefs ist beiderwärts der gleiche.

Diese Beobachtungen führten mich, sobald ich im Vorjahre die Dresdener Platte kennen gelernt hatte, zu der Vermuthung, dafs die beiden Platten ursprünglich ein Diptychon gebildet hätten, und ich beschlofs bei der hannoverschen Museumsverwaltung zu beantragen, dafs sie ihr Relief einmal aus seiner Umrahmung herauslösen liefse. Als ich heuer in meine Vaterstadt zurückkehrte, stellte sich heraus, dafs die gewünschte Operation überflüssig war, da man sie vor Jahren bereits ausgeführt hatte und bei dieser Gelegenheit einen Abgufs der Rückseite des Reliefs angefertigt hatte. Er zeigt dasselbe Kreuz, dieselbe Inschrift wie die Dresdener Platte.

Die verschiedenen Schicksale der Platten haben einen Unterschied in ihrer Färbung bewirkt: die Dresdener ist bräunlich, die hannoversche schneeweifs. Der Erhaltungszustand der letzteren ist fast ebenso gut wie bei der Dresdener Tafel, nur in dem unteren Relief sind die Mittelstücke der Zange abgebrochen, die zum Ausziehen der Nägel dient. Der damit beschäftigte bärtige Mann ist Nikodemos. Die evangelischen Berichte lassen diesen Jünger Christi zwar erst nach der Grablegung auftreten und schreiben die Kreuzabnahme und Bestattung dem Joseph von Arimathia allein zu, aber die Legende schildert, wie die beiden gemeinsam den Leichnam vom Kreuz nehmen. Nachdem die Nägel aus den Händen entfernt sind, umfafst Joseph den zusammenbrechenden Körper, während Nikodemos sich daran macht, die Füfse zu befreien von den Nägeln. Diese Betonung des Entnagelns in der Legende hat der byzantinischen Kunst Anlafs gegeben, diese ganze Szene als *ἀποκαθήλωσις* zu bezeichnen, wie es z. B. auf unserem Relief geschehen ist.

Die Gruppe rechts von dem Kreuze ist ein kleines Meisterwerk. Welche Wahrheit und zugleich welche Dezenz in der Darstellung des Leichnams! Die Unterschenkel ragen starr am Kreuzesschaft auf, im Kniegelenk ist der Körper umgeknickt, aber Joseph hat ihn mit starken Armen umschlungen und stützt ihn mit dem hochgesetzten linken Knie. Die Arme, die mit gespreizten Fingern schlaff herabhängen würden von dem todten Körper, hat die Mutter ergriffen und sie an den Körper gedrückt, auch dieser Zug des Bildwerks ist in Uebereinstimmung mit der Legende. Durch die Art und Weise, wie Maria den Sohn gefafst hat, wird zugleich erreicht, dafs sein Haupt an ihrer Brust ruht, dafs ihre thränenfeuchte Wange die Locken des Geschiedenen berührt. Das Haupt

---

sind mir bisher folgende Beispiele bekannt geworden: ein unedirtes Triptychon und ein ebenfalls unedirter Triptychonflügel in Berlin, zwei Triptychonflügel der Sammlung Stroganoff (Graeven a. a. O. Nr. 72, 73), ein Triptychon im Free Public Museum zu Liverpool (Graeven »Elfenbeinwerke. Aus Sammlungen in England« Nr. 11, 12).

[7]) Es ist wahrscheinlich, dafs die Stufen eingeführt worden sind in Anlehnung an die Kreuze der Anm. 4 erwähnten Münzbilder.

Christi mit den geschlossenen Augen ist der geistige Mittelpunkt der ganzen Darstellung, auf dieses ist der schmerzerfüllte Blick Josephs gerichtet, auf dieses weist die vorgestreckte Rechte des Johannes, der jenseits des Kreuzes steht und mit der Linken die Thräne zerdrückt, die der herzbrechende Anblick ihm in die Augen treibt.

Johannes und Maria sind auch in der oben dargestellten Kreuzigungsszene gegenwärtig und zwar steht die Mutter der allgemein gültigen Regel nach auf der rechten Seite des Sohnes, wohin sein Haupt gewandt ist. Die Inschriften unterhalb der Kreuzarme verdeutlichen, dafs hier der menschlich-rührendste Augenblick des Leidens Christi dargestellt ist, wo der Gekreuzigte mitten in seinem Schmerze der Sorge um die zurückgelassene Mutter Ausdruck gibt. Die Worte, die er an sie und an den Lieblingsjünger richtet: „Siehe, das ist dein Sohn; siehe, das ist deine Mutter" (Joh. 19,26), lesen wir auf dem Relief. Maria hebt bei diesem Abschiedswort den Mantel zum Gesicht, die hervorquellenden Thränen zu trocknen, Johannes hält in der Linken das Buch, das Attribut des Evangelisten, die Rechte aber liegt geöffnet vor der Brust, so dafs dem Beschauer die Innenfläche zugekehrt ist. Derselbe Gestus ist nicht selten verwandt für die Figur der Maria in der Verkündigungsszene,[8]) um das demuthsvolle Empfangen der göttlichen Botschaft auszudrücken, und ebenso zeigt der Gestus bei Johannes die Demuth an, mit der er den Befehl seines Herrn und Meisters vernimmt, den hohen Auftrag, dessen Stelle bei der Mutter zu vertreten. Unter allen mittelalterlichen Darstellungen des Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, die nach Hunderten zählen, ist schwerlich eine zweite zu finden, die den Moment mit der gleichen Innigkeit und Zartheit aufgefafst zeigt, und nicht allein durch die Figuren des Johannes und der Maria überragt unser Relief die übrigen Repliken, auch sein Kruzifixus hat kaum seines gleichen.

Das Kreuz steht ebenso wie in der Szene darunter auf einer Bodenerhöhung und wird durch drei Keile befestigt. Diese haben nicht nach Analogie mancher älterer Bildwerke, die realistischer gehalten sind,[9]) das Aussehen unbearbeiteter Holzscheite, sondern sie sind gleichförmig und in regelmäfsigem Abstand von einander, so dafs sie fast wie ein Ornament wirken. Nicht minder regelmäfsig sind die Kreuzbalken selbst gezeichnet und die Tafel oben am Kreuze, die auf beiden Schmalseiten kleine trapezförmige Ansätze hat. Sie gleicht daher vollständig den tabulae ansatae, die im Alterthum als Trägerinnen von Inschriften und Bildern oft gebraucht wurden. Solche tabulae tragen z. B. etliche Männer im Triumphzug des Titus, der in seinem Ehrenbogen dargestellt ist, und auf vielen Hunderten von antiken Monumenten ist die tabula ansata nachgebildet, um in sie hinein die Inschrift zu setzen. Es entsprach daher ganz dem antiken Geiste, der Inschrifttafel am Kreuze Christi dieselbe Form zu geben, doch wir sehen diese Form auf mittelalterlichen Bildwerken selten so rein gewahrt wie auf unserem Relief. Nahe steht ihm in dieser Hinsicht eine Liverpooler Elfenbeintafel mit der Kreuzigung und den Frauen am Grabe.[10]) Der karolingische Künstler, der dies Relief im engsten Anschlufs an ein altchristliches schuf, hat ebenfalls die tabula ansata gewissenhaft wiedergegeben und darein mit minutiösen Buchstaben geschrieben *IHS NAZAREN' REX IVDAEORVM*, der byzantinische Künstler scheint die Tafel leer gelassen zu haben, weil ihm die Schrift zu klein gewesen wäre.

Gemäfs dem in der byzantinischen Kunst herrschenden Gesetze hat das Kreuz ein Trittbrett, auf dem die Füfse Christi nebeneinander festgenagelt sind. Der Körper steht gerade aufrecht, ein Lendentuch ist um die Hüften gelegt. Die Proportionen der Figur sind fehlerlos, die nackten Theile gut modellirt, in dem seitwärts geneigten Kopfe mit den halbgeschlossenen Augen kommt der Schmerz vorzüglich zum Ausdruck.

Oberhalb der Kreuzarme erscheinen die Halbfiguren zweier Engel, wundervoll in den Raum hineinkomponirt. Sie haben den Platz, den gewöhnlich die Personifikationen von Sonne und Mond einnehmen. Schon die altchristliche Kunst hatte, angeregt durch den evangelischen Bericht von der Verfinsterung der Sonne, die bei Christi Tod eintrat, Sol und Luna als Zuschauer der Kreuzigung eingeführt und die

[8]) Vgl. z. B. die Elfenbeinreliefs Garrucci »Storia dell' arte cristiana« VI 447,2; 458,2.

[9]) Vgl. z. B. die Miniatur des syrischen Evangeliars des Rabulas, Garrucci a. a. O. III, 139,1.

[10]) Abb. Garrucci a. a. O. VI, 459,3.

mittelalterliche Kunst im Abendlande hat die beiden Gestalten fast durchgängig beibehalten, in byzantischen Werken sehen wir sie oft durch die Engel ersetzt. Es ist ein ansprechender Ersatz. Sonne und Mond, die oftmals wehklagend dargestellt werden, bringen nur den Gedanken zum Ausdruck, dafs die ganze Natur Antheil nimmt an dem Schmerze des unschuldig leidenden Menschen, die Anwesenheit der Engel, der Diener Gottes, gibt dem Beschauer die tröstende Gewifsheit, dafs der Dulder am Kreuz Gottes Sohn ist und vom Tode auferstehen wird zum Heil der sündigen Menschheit.

Die Engel sind in unserm Falle durch Beischriften als Michael und Gabriel bezeichnet, sie tragen aber hier nicht das Königsgewand, womit die Erzengel in byzantinischen Bildwerken oft ausgestattet sind. Ihre Kleidung ist die aller übrigen Engel, aller heiligen Personen, Tunica und Pallium, um so mehr mufsten, wenn anders die beiden als Michael und Gabriel kenntlich sein sollten, die Namen beigeschrieben werden. Sonst hat der Reliefbildner keine Figur mit Namensbeischrift versehen, und er bildet hierin einen löblichen Gegensatz zu dem thörichten Brauch späterer byzantinischer Künstler, die selbst in analogen Kreuzigungsbildern die höchst überflüssigen Inschriften *ĪC X̄C, M̄P Θ̄V, IΩANNHC* anzubringen pflegen. Der Verfertiger des Diptychons verliefs sich darauf, dafs dem Betrachter die einzelnen Personen durch die Situation und durch die Charakterisirung verständlich sein würden. Dagegen hat er in den beiden oberen Szenen die Worte zugefügt, die Christus in den betreffenden Momenten spricht, und gerade dadurch die Darstellung scharf präzisirt. Für die unteren Szenen gab es keine entsprechenden Worte, daher hat der Künstler hier die üblichen Titel eingegraben, denen man leicht den Vorwurf der Ueberflüssigkeit machen könnte. In der That, zum Verständnifs sind sie nicht nothwendig, aber sie dienen einem künstlerischen Zwecke und füllen den Raum trefflich aus. Im Zusammenhang mit solcher Zweckbestimmung der Inschriften steht ihre saubere Ausführung. Die Buchstaben sind schön und regelmäfsig, von gleicher Höhe und von gleichem Schnitt, und ihre Vertheilung ist wohlüberlegt. Diese sorgfältigen Inschriften sind uns ein untrügliches Kennzeichen, dafs unser Diptychon den wenigen Kunstwerken zuzuzählen ist, die uns aus der Blüthezeit der byzantinischen Skulptur, der zweiten Hälfte des X. Jahrh., erhalten sind.

Als das Beste, was die Elfenbeinschnitzerei jener Zeit geleistet hat, galten bisher mit Recht das Kreuzreliquiar in Cortona und das Triptychon Harbaville im Louvre. Jenes Werk ist fest datirbar, denn die Inschriften ergeben, dafs es für Nicephorus Phocas (963—969) angefertigt ist; da es jedoch nur wenige Figuren trägt und seine Publikationen ungenügend sind,[11]) ist es vorteilhafter, das Triptychon Harbaville[12]) zum Mafsstab für unser Diptychon zu benutzen. Das Mittelstück des Triptychons ist ebenfalls durch eine horizontale Ornamentleiste in zwei Felder getheilt, deren oberes den thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer enthält. Die Halbfiguren zweier Engel ragen neben der Lehne des Thrones auf. Im unteren Felde finden wir die ruhig stehenden Gestalten des Petrus, Paulus, Andreas, Johannes und Jakobus, und die Darstellung solcher Heiligenfiguren setzt sich auf den Seitenflügeln fort.

Das Ornament, das die Felder trennt, ist auf dem Triptychon reicher gestaltet als auf dem Diptychon, aber dessen Ornament, Rhomben abwechselnd mit Perlenpaaren, ist dort verwandt für die Fufsgestelle, auf denen die Apostel stehen. Der Christus des Triptychons läfst sich am besten vergleichen mit dem Christus der Gartenszene, wo die Kopfhaltung und der Ausdruck ähnlich ist und die Uebereinstimmung des Typus um so mehr einleuchtet. Die beiden Bäume des Gartens, Cypresse und Olive, kehren mit derselben Charakteristik wieder auf der Aufsenseite der mittleren Triptychontafel; sie umgeben hier ein Kreuz, das sich von dem Kreuze auf den Aufsenseiten des Diptychons nur durch die reicher entwickelten Rosetten unterscheidet. Die Kreuze, welche die hl. Stauratius, Arethas, Demetrius und Prokopius mit der Rechten vor die Brust halten, sind identisch mit dem Kreuz des Johannes in dem Höllenfahrtsbilde, sie haben das Aussehen metallener Prozessionskreuze mit Kugeln in der Mitte und an den Enden. Gewifs hat der

[11]) Abb. Gori a. a. O. III, Taf. XVIII; Schlumberger »Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas« p. 689.

[12]) Abb. Molinier a. a. O. Taf. IX, Schlumberger »Mélanges d'archéologie byzantine« p. 75, 83.

Täufer bei seinen Predigten in der Wüste nicht ein derartiges Kreuz benutzt, und eine realistischere Kunstrichtung hat ihn daher mit einem einfachen aus Rohrstäben zusammengefügten Kreuze ausgestattet, aber die Bildung des Kreuzes auf dem Diptychon entspricht dem Streben nach Zierlichkeit, das sich hier überall kundthut. Die Gewandung der vier kreuztragenden Heiligen auf dem Triptychon gleicht der Tracht Davids und Salomos, alle diese Figuren haben eine Chlamys, auf der das *τάβλιον*, der viereckige Brusteinsatz, deutlich markirt ist und die stets von einer gleichförmigen Fibel auf der rechten Schulter zusammengehalten wird, nur fehlen natürlich den Heiligen die Kronen und die edelsteinbesetzten Schuhe, die Abzeichen der Könige waren. Zur Tracht der Madonna gehört in beiden Reliefs ein Mantel, der mit Franzen besetzt ist. Der Deckel des Evangelienbuches in den Händen des Johannes ist hier wie dort in der gleichen Weise verziert.

Mehr noch als durch die Uebereinstimmung des Details wird die Gleichzeitigkeit der Werke durch die Verwandtschaft ihres Gesammtcharakters erwiesen. Das Triptychon ist nur um ein Geringes höher als das Diptychon, und da auch jenes horizontal getheilt ist, ist die Gröfse der Figuren beiderwärts fast genau dieselbe. Sie heben sich hier wie dort in kräftigem Relief vom Grunde, aber die Schnitzer haben es weise vermieden, einzelne Theile zu unterarbeiten, nur die Mittelstücke der Zange mufsten vom Grunde gelöst werden und sind infolgedessen auch abgebrochen. Die Figuren haben beiderwärts die gleichen Proportionen, sind nicht so langgestreckt, wie dies in späteren byzantinischen Werken so oft der Fall ist. Die Gesichtstypen sind ebenfalls identisch, für alle Physiognomien des Diptychons mit Ausnahme des Hades bietet das Triptychon Analogien. Die Gewandung zeigt hier wie dort wenige einfache Falten und lehnt sich eng an antike Vorbilder an. Vor allem haben die beiden Reliefs gemeinsam die grofse Sorgfalt der Ausführung, als deren Hauptmerkmal wir bereits die schönen regelmäfsigen Buchstaben erwähnt haben.

Bei aller Verwandtschaft der Werke ist indessen der Eindruck des Triptychons weit weniger günstig als der des Diptychons. Dies hat seinen Grund darin, dafs die Nebeneinanderstellung der vielen unthätigen Einzelfiguren monoton wirkt, schon einen leichten Vorgeschmack der Starrheit gibt, die man den byzantinischen Werken allgemein zum Vorwurf zu machen pflegt. Auf dem Diptychon dagegen sehen wir die Figuren jeder Szene in lebendiger Wechselbeziehung und in äuferst wohlgefälligen Kompositionen. Der moderne Beurtheiler wird auch hier manches zu tadeln finden an der Bildung der Figuren, wird Fehler in den Proportionen, in den Bewegungen, in der Gewandbehandlung entdecken, aber den Kompositionen mufs er das Prädikat des absolut Schönen zugestehen.

Wie weit die Kompositionen, die wir in byzantinischen Werken des X. Jahrh. sehen, von der altchristlichen Kunst vorgebildet waren, diese Frage läfst sich heute noch nicht endgültig beantworten. Gesetzt aber auch die byzantinischen Künstler haben nur geringen Antheil an der Gestaltung der Typen gehabt, es bleibt ihnen sicher das Verdienst einer geschickten Auswahl. Der Verfertiger des Diptychons speziell darf unsere volle Anerkennung beanspruchen, dafs er für eine Darstellung der Passion just unsere vier Kompositionen ausgesucht und sie in kunstverständiger Weise angeordnet hat.

Der zeitlichen Reihenfolge nach ist die Szene oben links, die Kreuzigung, die erste, es folgt die darunter befindliche Kreuzabnahme, dann die Höllenfahrt unten rechts und schliefslich darüber die Gartenszene. Diese Anordnung beruht auf einer ästhetischen Rücksicht: die leichteren, weniger figurenreichen Szenen sollten in die oberen Felder. In den unteren Feldern befindet sich die kompaktere Hauptmasse der Personen jedesmal auf der inneren Seite des Diptychons, die Seite, die sich öffnet, erscheint freier und leichter. Schon dadurch ist eine gewisse Symmetrie erreicht und diese wird verstärkt indem dem Kreuze in der Mitte der linken Szene rechts die Figur Christi entspricht, die hoch aufragt, weil er über die Hadesgestalt hinschreitet. Sein Mantel flattert oberhalb der Prophetengruppe, deren Köpfe in gleicher Höhe erscheinen wie die der Gruppe links unter dem Kreuzesarme. Noch deutlicher ist das Streben nach Symmetrie in den oberen Feldern: jede der Kompositionen gliedert sich in drei emporsteigende Linien gleicher Höhe, dort der Kruzifixus und zu seinen Seiten Maria und Johannes mit den Engelbüsten darüber, hier

der Auferstandene und zwei Bäume. In der Mitte ist die steil hochgerichtete Cypresse, die Olive links neigt sich der Mitte zu ebenso wie die Figur Christi, wodurch diese Komposition um so besser der Kreuzigungsszene entspricht. Wahrlich, dem Schöpfer des Diptychons ist ein feiner künstlerischer Sinn nicht abzusprechen, und ein Werk wie das seine ist wohl geeignet, die noch sehr verbreitete Geringschätzung der byzantinischen Kunst zu bekämpfen.

Man hatte sich lange gewöhnt, die byzantinische Kunst nach den zahlreichen späten und geringwerthigen Erzeugnissen derselben zu beurtheilen und man war so weit gegangen, alle mittelalterlichen Kunstwerke, die häfslich waren, als byzantinische anzusehen. Aus solchen Anschauungen ist das Urtheil zu erklären, das 1845 über die hannoversche Diptychonhälfte geäufsert ward. Vogell, der damals eine Zeichnung des Reliefs publizirte,[13]) sagte davon „nach einer alten Tradition soll es schon im X. Jahrh. dem Kloster St. Michaelis geschenkt sein . . . es ist wahrscheinlicher, dafs es aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. stammt, einer Zeit, in welcher die Skulptur einen so wunderbaren Aufschwung in Deutschland genommen hatte. Wir müssen es denn auch für deutsche Arbeit erklären . . . wegen der griechischen Inschriften an byzantinische Arbeit zu denken, ist wohl nicht zulässig, weil der Stil keine Aehnlichkeit mit den byzantinischen Arbeiten zeigt."

Nach unserer heutigen Kenntnifs der Dinge mufs das Diptychon gerade als byzantinische Arbeit des X. Jahrh. gelten, und die von Vogell verworfene alte Tradition würde uns eine willkommene Bestätigung sein für die Richtigkeit der Datirung, die wir aus einem Vergleich des Diptychons, mit anderen Werken gewonnen haben. Es enstand daher für mich die Frage nach der Quelle der alten Tradition, worüber Vogell nichts hatte verlauten lassen. Die Antwort gaben mir die handschriftlichen Aufzeichnungen L. A. Gebhardis, die in der Kgl. Bibliothek zu Hannover aufbewahrt werden.

[13]) »Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit«, Heft III (Hannover 1845) Blatt 13.

Gebhardi war Lehrer an der Ritterakademie, die im alten Michaelskloster zu Lüneburg eingerichtet worden war, und hat reiches Material gesammelt für die Geschichte des Klosters und auch speziell für die der Goldenen Tafel.[14]) Diese war ursprünglich ein Altarvorsatz, später ward sie als Mittelstück eines Altarschreins benutzt und ringsum wurden vierzehn Fächer angebracht, in denen Reliquiare und andere Kostbarkeiten des Kirchenschatzes lagen. 1698 ward durch Nickel List und seine Diebsbande die Goldene Tafel selbst und alles was an Edelmetall in ihrer Umgebung war, gestohlen, auch von der Holzplatte, in die unser Elfenbeinrelief eingelassen ist, haben die Frevlerhände die aus vergoldetem Silberblech bestehenden Verzierungen abgerissen. Das beste Mittel zu bestimmen, wann die Diptychontafel ihre spätere Verwendung gefunden hat, ist uns dadurch geraubt.

Im Jahr 1766 ward ein Inventar aufgenommen von dem, was noch in dem Altarschrein vorhanden war, und dies Schriftstück, das sich in Gebhardis Sammlung befindet,[15]) besagt von dem Plenar mit der Elfenbeinplatte, dafs es vermuthlich von Herzog Hermann Billung dem Kloster geschenkt sei. In einem 17 Jahre früher verfafsten Manuskript[16]) hatte Gebhardi die Meinung geäufsert, dafs es von Wulfilde Billungiaca herrühren könne, die Beziehungen zu Konstantinopel gehabt habe.

Die alte Tradition ist also nichts weiter als die spätere Vermuthung Gebhardis, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dafs eine gründliche Untersuchung über die Geschichte der Goldenen Tafel, die dies hervorragende Werk in hohem Grade verdiente, auch Licht verbreiten wird über die Geschichte des zerrissenen Diptychons, dessen Tafeln jetzt in effigie wieder vereinigt werden konnten.

Hannover. Hans Graeven.

[14]) Die gedruckte Litteratur über die Goldene Tafel ist am vollständigsten aufgeführt von Manecke »Kurze Beschreibung der Stadt Lüneburg« p. 17.

[15]) Kgl. Oeffentl. Bibliothek zu Hannover Mss. XXIII 852 p. 208 ff.

[16]) Mss. XXIII 967 p. 684 ff.

Spätgothische Ornamentstickerei auf Sammet.

(Mit Abbildung.)



Wenn für die liturgischen Gewänder nicht reichgemusterte Gewebe zur Verwendung kommen sollten, wurde gern die Stickerei zu Hülfe genommen, welche den Reiz des Musters noch durch die Abwechslung der Farben zu erhöhen vermochte. Am meisten empfahlen sich dafür die Pluvialien mit den grofsen Flächen, welche die Stabverzierungen noch übrig lassen; und in der spätgothischen Periode begegnen wir zuweilen Sammetchormänteln, denen zahlreich aufgestickte Granatäpfel eine ungemein vornehme Wirkung verleihen. — Ein solches Exemplar befindet sich in der Sammlung des Herrn Chevalier Meyer van den Bergh zu Antwerpen und ein Ausschnitt desselben hier abgebildet. — Aus zwei Mustern setzt sich die ganze, aus 31 Granatäpfeln bestehende Verzierung zusammen, und neben den kleinen durch die Handtechnik bewirkten Verschiedenheiten trägt zu der Mannigfaltigkeit der Wirkung namentlich der Wechsel der Farben bei, die Gelb und Grün in allerlei Tönen variiren. Der Kern der einzelnen Blumen besteht in durch Platt- und Bouillonstich verzierten Blattlappen, die mit gedrehten Goldkördelchen eingefafst sind, und aus diesen scharf konturirten, vortrefflich stilisirten Ornamentblumen schiefsen ringsum Goldfäden auf, die, durch gelbliche Blättchen und Goldpailletten belebt, die Zwischentheile füllen und über den ganzen Grund ein System so anmuthigen wie leichten Zierrathes ausbreiten, leicht herstellbar und doch durchaus mustergültig, so dafs die Nachahmung dieses einfachen, aber kräftig wirkenden Schmuckes durchaus zu empfehlen ist. Gegen Ende des XV. Jahrh. dürfte dieses vornehme Pluviale, welches leider seine, ohne Zweifel figurenbestickte, Kappa und Stäbe verloren hat, in Flandern entstanden sein.

Schnütgen.

Zur Kritik der ältesten Nachrichten über den Dombau zu Hildesheim.

(Mit 11 Abbildungen.)

IV.

Von Bischof Hezilo's Dombau.

(Mit 7 Abbildungen.)



zelin's Nachfolger, der Bischof Hezilo, konnte, so unternehmend er sonst sich zeigte, sich doch nicht entschliefsen, den durch Mifserfolge gehemmten und unterbrochenen Bau seines Vorgängers zu Ende zu führen. Er griff deshalb auf den Grundrifs des kleineren Altfrid-Domes zurück, bei dessen Einhaltung auch der Neubau der Klostergebäude des Domstifts auf die alte Grundlage zurückkehrte und dadurch sich erheblich leichter und billiger gestaltete. Am 5. Mai 1061 konnte der Bischof den Dom einweihen, bei dessen Errichtung der aus Schwaben gebürtige Hildesheimer Dompropst Benno (1067 zum Bischof von Osnabrück befördert) die wesentlichsten Dienste geleistet hat; er wird mit Recht bezeichnet als „Hezilo's langjähriger Bauintendant".[1])

Osttheil und Westtheil des neuen Domes Hezilo's geben uns Räthsel auf. Verweilen wir zunächst bei dem östlichen Theile (Krypta und Chor), bei dessen Bau noch Reste des Altfridschen Domes benutzt werden konnten.[2])

Wie oben dargelegt ist, gehört das westliche Quadrat der Krypta (unter der Vierung gelegen) noch dem Altfrid'schen Bauwerke an, ist also der älteste Theil. Der jüngste Theil ist die Apsis; ihr Material und dessen Bearbeitung ist verschieden vom übrigen Bauwerk; ihr Sockelgesims, sowie die schönen halbsäulenförmigen Lisenen mit Würfelkapitäl und der abgetreppte Rundbogenfries[3]) weisen etwa auf die Bauzeit unserer Godehardi-Kirche, auf die erste Hälfte des XII. Jahrh. hin. Nun berichtet die Domchronik, dafs Bischof Berthold (1119—1130) „am Haupte des Heiligthums unseres Domes ein Werk von eleganter Bauart errichtete".[4]) Das ist eben das Rundhaupt des Domes, die Apsis. — Dafs dem Hezilo-Dome eine Apsis überhaupt gefehlt haben wird, bestätigt die Ausgrabung von 1896; am Ende des Chorquadrats ward eine gerade Fundamentmauer von 1 *m* Stärke aufgedeckt; darin werden wir einen geradlinigen Abschlufs des Hezilo-Baues zu sehen haben. Dafs auch Hezilo's Moritz-Kirche (vor Hildesheim) den geradlinigen Chorschlufs hat, ist als Parallele bereits früher hervorgehoben.[5])

Nachdem die Vierung als ältester, die Apsis als jüngster Chortheil festgelegt ist, fragt es sich: ist das Chorquadrat ein Werk Hezilo's? oder hat vielmehr Altfrids Domchor (872) schon aus Vierung, Chorvorlage und Concha bestanden, so dafs Hezilo ihn durch Abschneiden der Apsis verkleinerte? Letztere Annahme halten wir für unwahrscheinlich.

Unter Bezugnahme auf die Fundatio wird uns folgender Einwand gemacht: nachdem man „in" Azelin's grofsem Dombau „eine schwere Lockerung der Sitten durch Azelin erkannt" habe, habe Hezilo „Strenge gegen das entartete Domkapitel" geübt und, den Dom auf die Altfrid'schen Fundamente zurückverlegend, durch Abschneiden der Altfrid'schen Apsis ein „überflüssiges" Bauglied einem höheren Principe geopfert, unbekümmert um die „Bequemlichkeit" dieser „entarteten" Domherren. Hezilo's bauliche und bischöfliche Thätigkeit wird charakterisirt als kirchlich-ascetische Reaktion gegen das sittenschädigende Episkopat und Bauunternehmen Azelins, und daraus werden Schlüsse gezogen auf die Gestaltung des Domchores.

Diese Auffassung ist in allen Theilen fehlsam. Was von der „Entartung" zu halten, ist bereits besprochen. Wie steht es nun um Hezilo's Reaktion gegen die „Entarteten"? Die Reaktion hätte in Wiederherstellung der Strenge der alten vita communis ihren Kern haben müssen. Nun trifft aber gerade Hezilo der bittere Vorwurf, dafs er für Einführung strengerer Zucht und für Restauration der ascetischen Richtung der vita regularis nichts gethan habe, vielmehr in dieser Beziehung alles habe gehen lassen, bis er am Ende seines Lebens dieses Gehenlassen selbst bitter bereute.[6]) Hezilo ist also keineswegs der Reaktionär im vorbezeichneten Sinne. Ein solches Epitheton stimmt auch nicht zu dem Lebensbilde des (übrigens geistig sehr regsamen) Mannes. Hezilo

[1]) »Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine« 47, 110.

[2]) Fundatio S. 14.

[3]) Abbildung 1 in Artikel I.

[4]) »Mon. G. Hist. SS.« VII, 855.

[5]) »Domgruft« S. 22 f.

[6]) Chron. Hild. in »Mon. Germ. Hist. SS.« VII, 854.

ist durchweg der gewiegte Diplomat, der schlaue Unterhändler und geschickte Arbeiter, der stets mit den gegebenen Verhältnissen sich praktisch abzufinden sucht und keineswegs sein Wirken in den Dienst eines idealen ascetischen Princips stellt.

Fehlsam ist auch die Annahme, bei der Verkleinerung des Chores sei nur die „Bequemlichkeit" im „Gestühl" „entarteter Domherren" etwas beschränkt. — Beim Neubau einer Kathedrale im XI. Jahrh. war es eine der allerwichtigsten Aufgaben, ausreichenden und würdigen Raum für den Gottesdienst im Chore zu schaffen. Der Hildesheimer Domchor hat nun, selbst mit Einschlufs seiner Apsis, sehr bescheidene Verhältnisse. Eingeengt war dieser Raum noch durch das (jetzt überdeckte) Loch, welches das mittlere Gewölbequadrat des westlichen Kryptaraumes ersetzte und dem finsteren Westtheile der Gruft Oberlicht zuführte, im Chore aber diesen Raum jeder Benutzung entzog. In dem so beschränkten Chore mufsten — da eine Unterbringung des Klerus in Schiff und Querarmen schon durch den Unterschied der Höhenlage ausgeschlossen war — 50 Kanoniker mit ihren Prälaten, der geräumige Hochaltar mit seinen Stufen und seiner Umgebung, der bischöfliche Sitz, zweifellos auch ein Theil der Scholaren unter der Leitung des Kantor oder dessen Gehülfen Platz finden. War dieses zahlreiche geistliche Personal würdig und in der ihrer Rangordnung entsprechenden Distanz untergebracht, so war noch — und das ist eine noch wichtigere Aufgabe beim Dombau — Raum nöthig für die freie und würdige Entfaltung des täglichen Chorgottesdienstes (feierlichen Hochamtes und Stundengebets) und der bischöflichen Funktionen, deren Glanz auch hinsichtlich des liturgischen Apparates und der Assistenz seit Altfrid's Tagen bis 1056 eine namhafte Erhöhung erfahren hatte. Gerade die wichtigste Aufgabe des Domes litt empfindlich, wenn der Altar mit seiner Umgebung, alle Liturgen und das Kapitel auf einen winzigen Raum beschränkt wurden. Der Chor war also derjenige Bautheil, in welchem das Raumbedürfnifs sich gebieterisch geltend machte. Nachdem nun Azelin durch das Bedürfnifs nach einer *aedificatio longe capacior* sich genöthigt gesehen, unter den höchsten Opfern einen viel geräumigeren neuen Chorbau zu unternehmen, ist es kaum denkbar, dafs Hezilo, auf Altfrid's kleinen Chor zurückkehrend, diesen noch mehr verkleinert habe. Nichts wäre damit erreicht worden als eine rücksichtslose Zusammenpferchung des inzwischen stark vermehrten Klerus und ein noch empfindlicheres Beengen der Funktionäre in



Abb. 4. Hezilo's Domthurm in Hildesheim.

den täglich wiederkehrenden heiligsten Handlungen.

Nach der Fundatio war Altfrid's Unterkirche eine *crypta duplex* gewesen, indem der eigentlichen Krypta Altfrid's die Ludwig'sche Marienkapelle adhärirte. Mit dieser eigenartigen Anlage einer doppelten Unterkirche räumte Hezilo auf; er schuf die eine, einheitliche Krypta, die wir noch heute besitzen. Wie geschah dieser Umbau? Wie oben erwiesen, gehört in der Krypta das Vierungsquadrat dem Baue Altfrid's an; in dem als Verlängerung vor dieselbe tretenden Chorquadrate aber weisen die Abweichungen in Fluchtlinie, Mauerstärke und Gewölbebildung auf eine andere Zeit hin; insbesondere weisen die bei der Restaurationsarbeit 1896 nur in diesem Quadrate (sowie in der Apsis) aufgedeckten Reste der Längs- und Quergurten auf das XI. Jahrh.; denn seit dem XI. Jahrh. ward in Deutschland die Begrenzung der Kreuzgewölbe durch vorspringende Gurten heimisch.[7]) Es ist darum gewifs wahrscheinlich, dafs dieser Theil dem Umbau Hezilo's angehörte. Hezilo gab demnach dem Dome statt der ehemaligen doppelten Unterkirche *(prius duplex erat)* eine einheitliche Krypta dadurch, dafs er das Schiff der Altfrid-Krypta um ein Quadrat verlängerte und durch die geradlinige Schlufswand Gruft und Chor einheitlich abschlofs; der noch übrige Theil der Ludwig'schen Kapelle, die ehedem östlich „adhärirte", blieb aufserhalb dieser Mauer und damit abgeschnitten von Krypta und Chor.[8]) Was mit diesem Kapellenreste geschehen sollte, blieb späterer Entschliefsung überlassen. — Ist diese Auffassung richtig, so erreichte Hezilo mit seinem Umbaue eine Vergröfserung der (eigentlichen) Altfrid-Krypta und damit eine mäfsige Vergröfserung des Altfrid-Chores. — Eine solche Entwicklung wird jeder, der das Raumbedürfnifs des liturgischen Chordienstes aus Erfahrung kennt, als wahrscheinlicher und natürlicher erkennen, als die Annahme, Altfrid's kleiner Chor sei nach zwei Jahrhunderten durch einen unserer

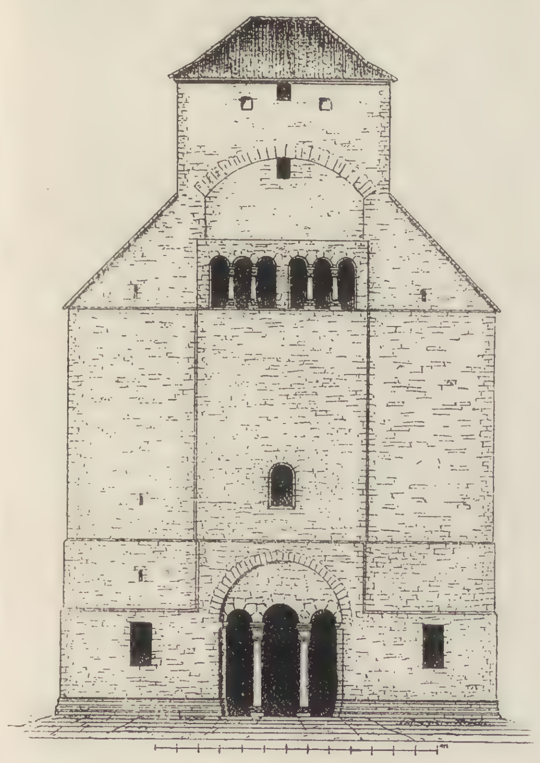


Abb. 5. Der alte Thurm der Andreaskirche in Hildesheim.



Abb. 6. Domthurm in Minden.

[7]) Dehio und v. Bezold S. 458.

[8]) Extra sanctuarium, extra cryptam (Fundatio p. 16). Sanctuarium = Chor. Während das Sanctuarium beim Dome zu Lund einen sakristeiartigen Nebenraum bezeichnete (Seesselberg »Die früh-mittelalterliche Baukunst« S. 119 f.), bezeichnet dieses Wort beim Hildesheimer Dome in der Fundatio überall das östliche oder westliche Heiligthum als Haupttheil der Kathedrale, also den Chor.

praktischsten Bischöfe noch mehr verkleinert worden.

Nach dem Berichte der Fundatio begann Hezilo noch kurz vor seinem Tode den Bau einer Rundkapelle östlich vor seinem Chore. Ob diese *capella rotunda* identisch ist mit unserer heutigen Apsis, ist nicht genügend erweislich. Denn 1. ist es schwer anzunehmen, dafs der Bau dieser kleinen Apsis, 1079 schon zur Mannshöhe gebracht, bis etwa 1120 unterbrochen worden sei; und 2. spricht an der heutigen Apsis nichts dafür, dafs in Mannshöhe eine merklich spätere Bauperiode eingesetzt habe. Hezilo's capella rotunda kann ein kleines Bauwerk gewesen sein, das, an der Stätte der Ludwig'schen Kapelle aus den Steinen dieser Kapelle errichtet[9]), im stillen Gehege des Kreuzgangsgartens den Ort des vermeintlichen Reliquienwunders pietätvoll und monumental zu ehren bestimmt war.

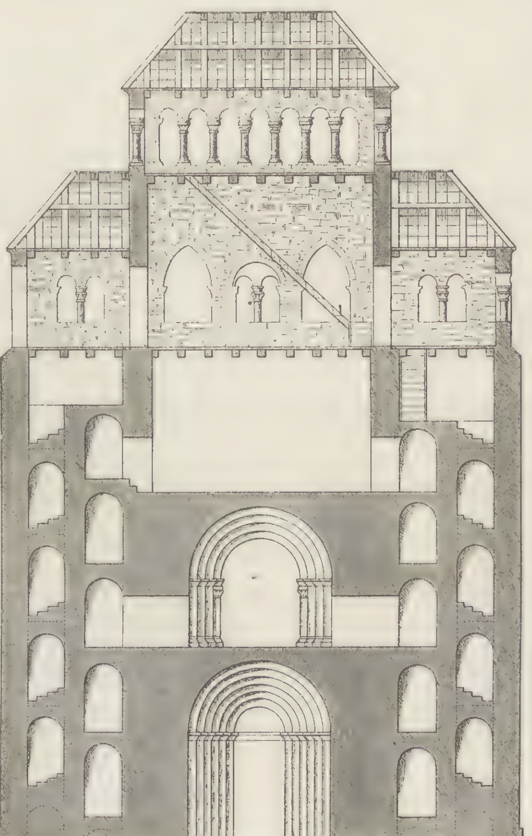


Abb. 7. Durchschnitt des Domthurms Hezilo's.

Als Resultat unserer Untersuchung wird Folgendes anzusehen sein:

1. Die jetzige Apsis des Domes ist ein Werk des Bischofs Berthold (1119–1130).

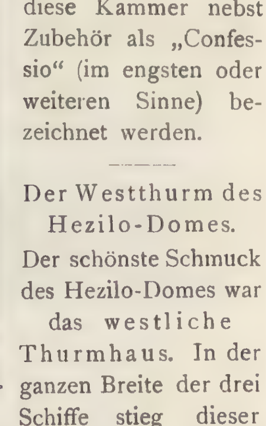
2. Dem tausendjährigen Rosenstocke vor der Apsis ist jeder Einflufs in einer wissenschaftlichen Behandlung der Baugeschichte abzusprechen.

3. Die (1896 aufgedeckte) geradlinige Fundamentmauer am Schlusse des Chorquadrats trug die Schlufswand von Hezilo's Krypta und Chor.

4. Das westliche Quadrat der Krypta (Vierung) gehört dem Altfrid-Dome von 872 an.

5. Das östliche Quadrat der Krypta (Chorquadrat) ist wahrscheinlich eine beim Umbau der Krypta durch Hezilo geschaffene Verlängerung der Altfrid-Krypta.

6. Die kleine Kammer, welche 1896 hinter der Westwand der Krypta aufgefunden wurde,[10]) ist der untere Raum einer uralten, schon um 920 vorhandenen[11]) Altarstätte, nämlich des Kreuzaltares, der an der Scheide von Chor und Mittelschiff steht. Auf die Seitenwände der Kammer treten halbrunde Ausladungen, die von Fensterchen (fenestellae) durchbrochen sind; die Westwand der Kammer mündet oben in einen sargförmigen Kasten, dem später (bei Verschiebung des Kreuzaltars) noch eine Verlängerung (Fragmente einer Mensaplatte) vorgekantet ist.[12]) Nach Lage und Gestalt darf diese Kammer nebst Zubehör als „Confessio" (im engsten oder weiteren Sinne) bezeichnet werden.



Der Westthurm des Hezilo-Domes.

Der schönste Schmuck des Hezilo-Domes war das westliche Thurmhaus. In der ganzen Breite der drei Schiffe stieg dieser Thurm, einer imposanten Burg ähnlich, an der Domfront in drei Geschossen empor; auf diese folgten die Glockenstuben, welche an der Front drei getheilte romanische Schallöffnungen zeigen; die mittlere Oeffnung ward in späterer Zeit zugemauert und durch höhere spitzbogige Oeff-

[9]) Fundatio a. a. O.

[10]) Abbildung in »Domgruft« S. 26 und 29.

[11]) Chron. Hild. in »Mon. Germ. Hist.« VII, 852.

[12]) Ob der ganze, aus Steinplatten zusammengefügte sargartige Behälter eine spätere Anlage ist und die von Fensterchen durchbrochenen Ausladungen ehedem zum stipes des Kreuzaltares gehört haben, mag hier offen bleiben. — Die heutige Einfassung der Thür, die aus der Gruft zur Kammer führt, stammt aus jüngerer Zeit.

nungen ersetzt. Rundbogenfenster, auf Theilungssäulchen ruhend, durchbrachen auch Rückwand und Seiten dieser Glockenstuben, so dafs der schwere, massige Bau in seinen oberen Theilen recht anmuthig gegliedert erschien. Das Mittelstück des Thurmhauses stieg dann noch höher zu einem letzten Geschosse, das als schmucke Laube in leichten Säulenarkaden nach allen Seiten sich öffnete. Ein abgewalmtes Satteldach schlofs den mächtigen Bau. Im Erdgeschosse und seiner Vorhalle lag das „alte Paradies" des Domes, darüber ein gewölbter Saal, die sog. „Loggia Hezilo's", deren inhaltreicher Gemäldecyklus in dieser Zeitschrift (III, 307 ff.) bereits besprochen ist; irrthümlich sind diese Gemälde der Zeit Hezilo's zugeschrieben, während sie nach Stilrichtung und historischen Nachrichten dem XII. Jahrh. angehören, und zwar der Zeit des Bischofs Bernhard (1130—1153), der „unser Münster mit Malereien geschmückt hat."[13]) — Eine Ansicht des Westthurmes, der 1840 den Einsturz drohte und deshalb abgetragen wurde, bietet eine Aquarellzeichnung vom Jahre 1831[14]) (Abb. 4); einen Durchschnitt des Thurmes liefs der 1885 verstorbene Dr. Kratz anfertigen (Abb. 7).

Die beim Abbruche vorgenommene Untersuchung der Thurmanlage ist niedergelegt in einem Aktennotatum des Oberbauraths Hagemann vom 9. Oktober 1841[15]) und in der dem Grundstein des neuen Domthurmes eingefügten Urkunde vom 24. April 1842.[16]) Nach diesen von der Bauleitung gegebenen Nachrichten fanden sich unter den Fundamenten mehrere Steinsärge, die also älter waren als der Thurm, mithin entweder in der Altfrid'schen Westkrypta[17]) oder im Godehardinischen[18]) Vorbaue beigesetzt waren;[19]) diese Särge bestanden aus zusammengefügten Quaderplatten: die älteste Sargform, die wir 1896 auch in der Ostkrypta des Domes bei drei Bischofsgräbern vorfanden.[20])

Im Unterbau des Domthurmes liefsen sich beim Abbruche deutlich zwei verschiedene (seitliche) Thürme unterscheiden, jeder mit Wendeltreppe versehen; diese beiden Thürme, die (nach Abtragung der von Hezilo vorgeblendeten Fassade) als älterer Kern des Thurmhauses erschienen, hatten an den seitlichen und östlichen Wänden pilasterartige Lisenenstreifen; das waren also die Aufsentheile (Frontseiten) der Thürme; ihre westliche Seite entbehrte dieser Streifen, weshalb anzunehmen, dafs sie an einen nach Westen gerichteten Dom sich ehemals angeschlossen hatten; dies wurde fast zur Gewifsheit, als man in den Fundamenten des

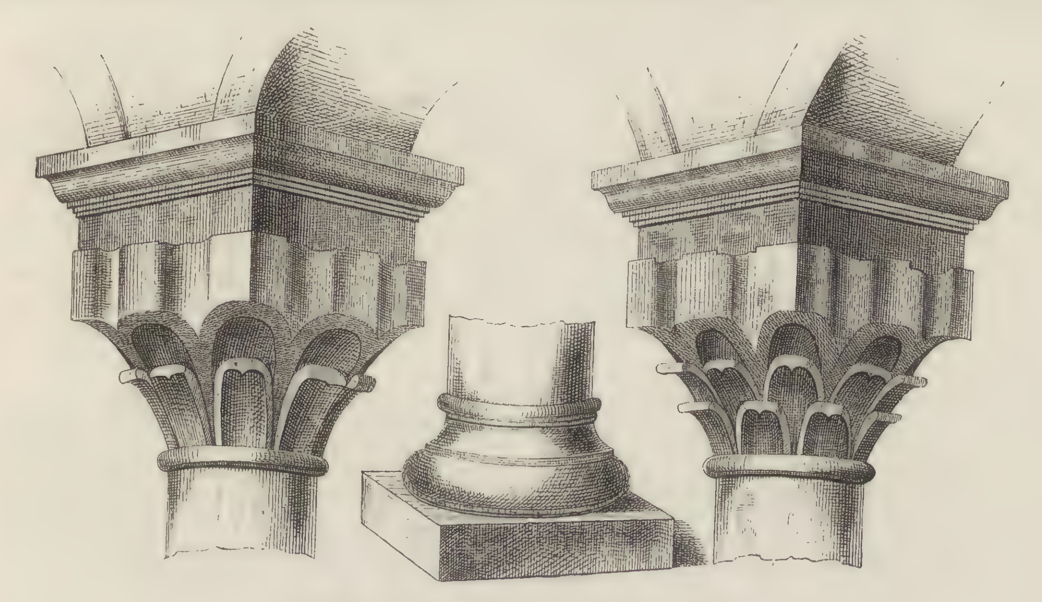


Abb. 8. Säulen im Oberbau des Domthurms Hezilo's.

13) »Mon. Germ. Hist. SS.« VII, 856.

14) Im Besitze des Verfassers.

15) Akten der K. Regierung in Hildesheim.

16) Hildesheim'sche Zeitung vom 25. April 1842.

17) Vgl. oben Art. I.

18) Daselbst.

19) Vgl. Wolfher »Leben Godehards« c. 31.

20) »Domgruft« S. 36.

Thurmhauses die Spuren einer Apsis aufdeckte, die zwischen den beiden Thurmstümpfen nach Osten auslud: die Ostapsis eines Domes, der westlich vom Alfrid-Dome gelegen; das ist der Azelin-Dom gewesen, von dem oben (Art. III) die Rede war. Nach den Katasterkarten[21]) des Domhofes liegt ja die Azelin-Krypta (Abb. 3) ziemlich genau in der Achse unseres Domthurmes; von der Achse der eben genannten Ostapsis differirt sie nur um etwa 30 cm,[22]) eine Differenz, die bei einem so mächtigen Bauwerke kaum nennenswerth ist. — Dieser Befund stimmt auffallend zum Berichte der Fundatio, wonach der Osttheil des Azelin-Domes da lag, wo der Westtheil des alten Altfrid-Domes gelegen, d. h. an der Stelle der Altfrid'schen Westkrypta, die Godehard 1035 durch ein von Thürmen flankirtes Portal ersetzt hatte.

Während also Azelin den Hauptchor seines grofsen Domes gen Westen legte, gab er dem Osttheile die (1841 neu aufgedeckten) zwei Thürme, zwischen denen eine bescheidene östliche Apsis sich einschmiegte (ähnlich, wie später bei der Godehardi-Kirche zwischen den beiden Westthürmen eine kleine Westapsis hervortrat). Als dann Hezilo den Dombau Azelins aufgab und auf Altfrids Grundrifs zurückkehrte, mufste er die Concha zwischen diesen Thürmen beseitigen; doch liefs er die Thürme in ihren unteren Geschossen bestehen, spannte zwischen dieselben zwei über einander liegende Hallen mit Tonnengewölbe, und gab dem so zu einer Einheit verbundenen und durch vorgebaute Front bekleideten Unterbau jenen formenreichen einheitlichen Oberbau. So entstand das imposante Thurmhaus, das acht Jahrhunderte lang das Wahrzeichen unserer Domburg bildete.

Charakteristisch für Hezilo's Zeit sind die in den Oeffnungen und Lauben des Oberbaues stehenden Säulen mit ihren den korinthischen Formen nachgebildeten Blätterkelchkapitälen.[23]) Frappant ist die vollkommene Aehnlichkeit dieser Kapitäle mit den Kapitälen in der Krypta der Moritz-Basilika Hezilo's (vor Hildesheim).

Zum Schlusse weisen wir auf die beiden niedersächsischen Schwestern des Hezilo-Thurmes hin, die ein günstigeres Geschick bis heute erhalten hat. Das ist der romanische Thurm[24]) der Andreas-Kirche (städtische Hauptpfarrkirche) in Hildesheim, der ein Vorbild[25]) (oder eine bescheidene Nachahmung?) des Hezilo-Thurmes ist, und der Domthurm zu Minden, der wohl sicher den Hildesheimer Domthurm zum Vorbild hatte.[26])

Hildesheim. A. Bertram.

[21]) Vom Herrn Steuerrath Matthiae in Hildesheim gütigst mir mitgetheilt.

[22]) Die Differenz von der Achse des heutigen Domes beträgt fast 50 *cm*; der alte Domthurm aber wich etwa 7 Zoll von der Domachse ab; dürfen wir letzteren Abstand auf die 50 *cm* einrechnen, so bleiben etwa 30 *cm* Differenz.

[23]) Dafs Hezilo der ernsten, niedrigen Krypta Würfelkapitäle und den hoch gelegenen Thurmlauben Blattkapitäle gab, ist nicht auffällig. Dieser Wechsel kommt öfters neben einander vor. Vgl. Seesselberg a. a. O. S. 42.

[24]) Ausführlich besprochen von Senator Dr. Gerland in Hildesheim in »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. III, 298.

[25]) Eine chronistische Notiz schreibt den Bau der romanischen Andreas-Kirche dem Bischof Godehard (1022—1038) zu. Leibniz »Script. rer. Brunsv.« II, 788.

[26]) Dehio und v. Bezold, S. 573.

Nachrichten.

Emailplättchen des alten St. Kuniberts-Schreines im Museum zu Darmstadt.

Der Professor der Kunstgeschichte, Geh. Hofrath Dr. Schäfer in Darmstadt hat im dortigen grofsherzogl. Museum einen für die Kölner Kunstgeschichte höchst werthvollen Fund gemacht, Emailplättchen, die ohne Zweifel zum Schreine des hl. Kunibert in Köln gehörten. — Von dem alten Schreine von 1168, der 1688 durch einen neuen silbernen Schrein ersetzt wurde, besitzen wir noch eine Beschreibung vom Dechanten des St. Kuniberts-Stiftes Adolph Bingen (1699—1721). Nach seinem Berichte war der Schrein an Form und Arbeit den gleichzeitigen Prachtschreinen, namentlich der Theke der hl. drei Könige, ähnlich. Er war 7' lang, $1^1/_2$' breit und hatte die Form einer Basilika. Die Langseiten zeigten in je 7 Abtheilungen zwischen Säulchen und Bogen die auf Thronen sitzenden Bilder der Mutter Gottes, der 12 hl. Apostel, des hl. Johannes des Täufers, des Königs Dagobert, alles in vergoldetem Silber und reich mit Email überzogen, in feinster Arbeit. Am Fufsende die hl. Kunibert und Clemens als Fürbitter vor dem Weltrichter. Am Kopfende fanden sich dieselben zwei Heiligen in schönerer Arbeit ausgeführt. Auch war hier ein reicherer Schmuck

von Steinen, unter welchen ein grofser Achat, der Sage nach ein Geschenk Dagoberts an den Heiligen hervorragte. Der Schrein stand im Chore so, dafs bei festlichen Gelegenheiten diese Vorderseite enthüllt wurde; daher die reichere Ausführung. Das Dach der Tumba enthielt in 10 Platten, also wohl in getriebener Arbeit, die Geheimnisse aus dem Leben des Heilandes.

Die Inschriften, elegante Leoninische Hexameter, bei denen allerdings an einzelnen Stellen der Inhalt sich nicht ganz in die Form einschliefsen liefs, verrathen einen feingebildeten Mann, der mit wenigen Worten jedem Heiligen die gebührende Huldigung zu Theil werden liefs.

Auf der rechten Langseite las man:

Petrus Agrippinae decus est et gloria Romae. Petrus gereichet den Römern zum Ruhm und den Kölnern zur Zierde. Ist wohl eine Hinweisung auf das Siegel der Stadt.

Myrmidonum Crucis Andreas preco vincit Heroas. Bote des Kreuzes, besieget Andreas die Helden der Griechen.

Vox clamantis ego, non sponsus, sed paranymphus. Ich bin des Rufenden Stimm', Brautführer, nicht Bräutigam selber.

Bezieht sich auf Joh. 3, 29.

Virgo parens Christi mihi placa, quem genuisti. Jungfrau, Mutter des Herrn, erfleh' uns die Gnade des Sohnes.

Thomas non Didymus, cum Christo subdidit Indos. Zwieling war er nicht mehr, als Thomas die Inder besiegte.

Thomas wird Joh. 20, 24 beim Berichte über seinen Zweifel mit Emphase „der Zwilling" genannt, deshalb mag man die Uebersetzung mit Zwieling gelten lassen.

Reddit mirificum Crux affectata Philippum. Wunder wirkte durch's Kreuz, das feurig geliebte, Philippus.

Gens habet Aethiopum doctorem tetra Mathaeum. Lehrer wurde Matthäus dem häfslichen Stamm der Neger.

Auf der linken Langseite stand:

Vas Christi electum superasti Paule Corinthum. Christi erwähltes Gefäls, bekehrtest du, Paulus Korinthus.

Non timet anticipem Zebedaei filius ensem. Die zweischneidige Klinge verachtet der Zebedäide.

Virginis hic sponsus virgo capit Ephesinos. Die Ephesier fing jungfräulich der Hüter der Jungfrau.

Plurima dona pius Cuniberto dat Dagobertus. Viele Geschenke verlieh Kunibert Dagobertus, der Fromme.

Judaeam Jacobus regit Alphaei partu. primus. In Judäa regiert des Alphäus älterer Spröfsling.

Ultima pars mundi canit odas Bartholomaei. Bartholomäus besinget mit Dank das Ende der Erde.

Mundatur Simonis Chananaei sanguine Persis. Simon, der Eiferer wusch mit Martyrerblute die Perser.

Am Fufse stand:

Pax, pietas patriaeque salus prece stat hujus Patris,
Nec minor est Clemens divino pneumate pollens.

In die erste Reihe hat sich wohl ein Fehler eingeschlichen. Vielleicht ist der Sinn:

Kirche und Fried' und des Landes Geschick behütet der Heil'ge,

Und es steht ihm zur Seite Clemens voll heiligen Geistes.

Der Prachtschrein, der diese Inschrift trug, wurde 1688 (tot saeculorum felici usu attritum, wie Bingen sagt) auseinander genommen und mit einem Silberschreine von der Hand Delboëls für 1161 Thlr. vertauscht. Ob an ihm noch die Emails blieben, ist nicht bekannt. In den Stürmen der französichen Revolution ging auch diese Umhüllung zu Grunde und es blieb nur der schmucklose Holzschrein übrig, der dann 1869 in einem von Bildhauer Meinen und Maler Alex Kleinertz würdig ausgeführten Holzschrein einen dankenswerthen Ersatz erhielt. Ein bedeutender Theil des Emailschmuckes kam wohl in der französischen Zeit in die Sammlung des bekannten Legationsrathes Ad. Hüpsch und von dort durch Vermächtnifs an den Landgrafen Ludwig von Hessen-Darmstadt. Professor Dr. Schäfer hatte das Glück und den richtigen Blick unter den Emailschätzen des dortigen Museums Stücke niederrheinischer Emailkunst zu prüfen, und fand zu seiner Freude, dafs sich die Hexameter 1. Judaeam Jacobus, 2. Ultima pars, 3. Gens habet, 4. Vas Christi mit einigen andern Ueberbleibseln, Gold in Blau, mit schönen Bogen und Säulchen in Darmstadt erhalten haben. Wir schulden dem bewährten Forscher für seine werthe Mittheilung grofsen Dank und hoffen, dafs er den Kölner Ueberresten in der dortigen Sammlung ferner mit demselben Glücke nachgehen[1]) möge.

Köln. Anton Ditges.

[1]) [Als ich vor mehreren Jahren auf Veranlassung des † Direktors Adamy mit Seiner Exzellenz Herrn Generallieutenant Freiherr von Hilgers das Magazin des Darmstädter Museums besuchte, bemerkte ich dort sofort ein Marmorfigürchen von der alten Hochaltarmensa des Kölner Domes, die bekanntlich bei ihrer fatalen Umgestaltung im Jahre 1770 ihren ursprünglichen Schmuck nur auf der Vorderseite bewahrt hat in der von den 12 Aposteln flankirten Gruppe der Krönung Mariens. Diese der Mitte des XIV. Jahrh. entstammenden, für die Frühzeit der Kölner Plastik charakteristischen Figuren, bei denen zwei Hände, eine derbere und eine feinere, mehr an die französische Eigenart dieser Zeit anklingende, unschwer sich zu erkennen geben, verleihen diesem Altartische eine so reiche und vornehme, durch den Unterschied der Farbe (weifs auf schwarzem Grund) noch gesteigerte Wirkung, dafs wenigstens in Deutschland, kein mittelalterliches Antimensale ihm gleichkommen dürfte. Die 3 Gruppen der Rückseite und der beiden Schmalseiten (Verkündigung, Darstellung, Anbetung) mit 9 Standfiguren befinden sich schon lange im Wallraf-Richartz-Museum, welches auf einer Kölner Kunstversteigerung vor etwa 25 Jahren 5 weitere Figuren hinzuerwarb. Von den übrigen 6 Statuetten haben die Kunstversteigerungen Garthe und von Niesewand 2 in meinen Besitz gebracht, so dafs nach der Entdeckung des Darmstädter Exemplars nur noch 3 fehlen, die einstweilen als verschollen zu betrachten sind, hoffentlich aber wieder auftauchen im Anschlusse an die von mir beabsichtigte Veröffentlichung der in der Restauration begriffenen Mensa. Diese hat die kleinen Defekte ihrer Vorderseite bereits wieder ausgeglichen erhalten durch den Bildhauer A. Iven in Köln, der auch sämmtliche im Kölner Museum befindlichen Figuren in Marmor sorgfältig kopirt hat und die drei sonstigen Exemplare nachzubilden im Begriffe steht. Nach Vollendung der letzteren werden die auf dem Hintergrunde verbliebenen Bolzen- und Umrifsmale die hauptsächlichsten Anhaltspunkte bieten für die Reihenfolge der Figuren, so dafs auch die drei ungeschmückten Seiten der seit 1893 wieder ganz freistehenden Mensa demnächst in neuen Nachbildungen die alte Ausstattung fast vollständig zeigen werden.] D. H.

Bücherschau.

Der hl. Kreuzweg nach den Kompositionen von Martin Feuerstein, Professor an der Königl. Akademie in München, mit einer Biographie des Künstlers und erläuterndem Begleittexte von Dr. Joseph Popp. Verlagsanstalt Benziger & Co. 1899. (Preis 20 Mk.)

Von den Begebenheiten der hl. Geschichte werden heutzutage keine entfernt so häufig dargestellt, wie die in den 14 Stationen zusammengefafsten Passionsszenen, die allmählich fast in jede Kirche Eingang gefunden haben. Bildhauer und Maler niederer Observanz haben sich zumeist an ihnen vergriffen, nur wenige vornehme Meister ihnen ihr Können gewidmet, und auch von diesen die meisten ohne Rücksicht auf die architektonischen Verhältnisse des Raumes, für den sie bestimmt waren. Und doch wäre es so wichtig, dafs hervorragende Künstler diese erhabene Aufgabe pflegen, in den Kreis der Darstellungen auch neue mustergültige und fruchtbare Motive einführen möchten. Wenn daher ein tüchtiger Meister mal wieder Gelegenheit gehabt hat, sich an diesem Thema zu versuchen, dann ist die Veröffentlichung seiner Schöpfungen zu wünschen, die aber nicht nur mit den Augen des Enthusiasten, sondern auch des Kritikers zu betrachten sind.

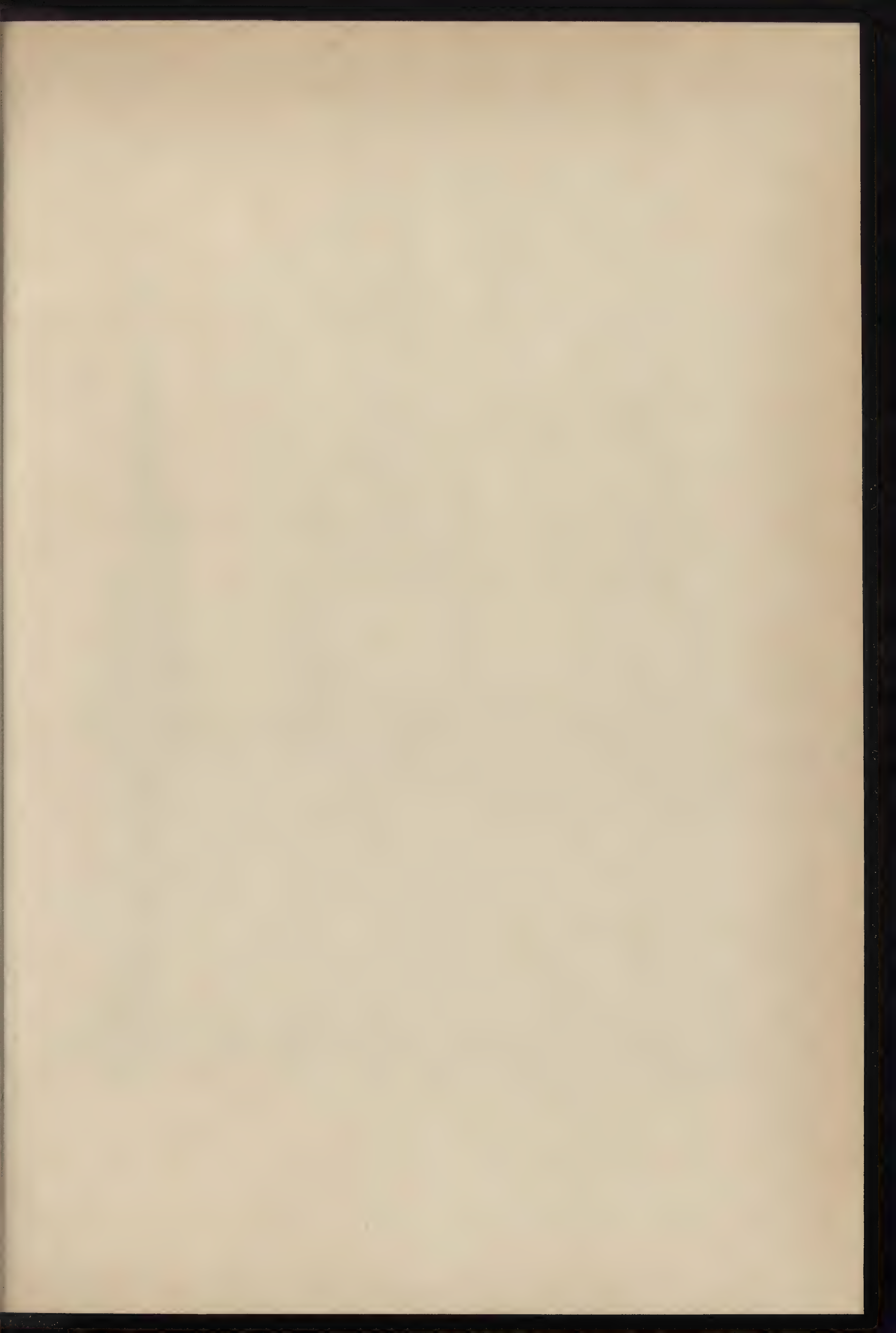
Mit Freuden ist defshalb das vorliegende Werk zu begrüfsen, die vortreffliche Reproduktion des Kreuzwegs, den Feuerstein für die neue romanische St. Annakirche in München gemalt und Popp mit einem überaus warm geschriebenen Text begleitet hat. Dieser unterläfst fast ganz die Prüfung der Fragen, worauf es für die Anwendung der Stationsbilder, wie der Kompositionen der einzelnen Gruppen u. s. w. vornehmlich ankommt, verliert sich aber desto mehr in phantasievolle Erörterungen über die einzelnen Szenen. Dafs die letzteren nur aus wenigen Figuren bestehen, verdient alle Anerkennung, da die reiche Staffage eher zerstreuend als sammelnd zu wirken pflegt. Auch darf den einzelnen Figuren durchweg in Bezug auf Haltung, Bewegung, Ausdruck Lob gespendet werden, obwohl man ihnen stellenweise zu viel die Pose anmerkt. Die Zusammenstellung derselben folgt aber nicht immer den Gesetzen harmonischer Raumvertheilung, und vielleicht hätte sich auch die einige Male etwas störend wirkende Verdeckung der einen durch die andere vermeiden lassen. Was den Kreuzweg in künstlerischer Hinsicht besonders charakterisiren soll, die dramatische Behandlung, also die Abrundung jeder Gruppe zu einer tiefempfundenen, leicht erkennbaren, packenden Szene, sowie die Entwickelung im Drama, also der Fortschritt der Handlung tritt mehr in den Hintergrund, obwohl es an einigen Versuchen, wie bei der II. Station (Ansprache an das Kreuz), VII. Station (zweiter Fall), XI. Station (Annagelung), XIII. Station (Ausbreitung der todten Arme bei der Beweinung) nicht fehlt. Bei der XIV. Station kommen Joseph von Arimathaea und Nikodemus (der zu sehr an Simon von Cyrene erinnert) mit ihrer Anstrengung nicht recht zur Geltung. — Den Malern und Bildhauern, die berufen sind, die Stationsbilder im Sinne künstlerischer Behandlung zu pflegen, darf die Beachtung der hier gebotenen Winke angelegentlich empfohlen werden.

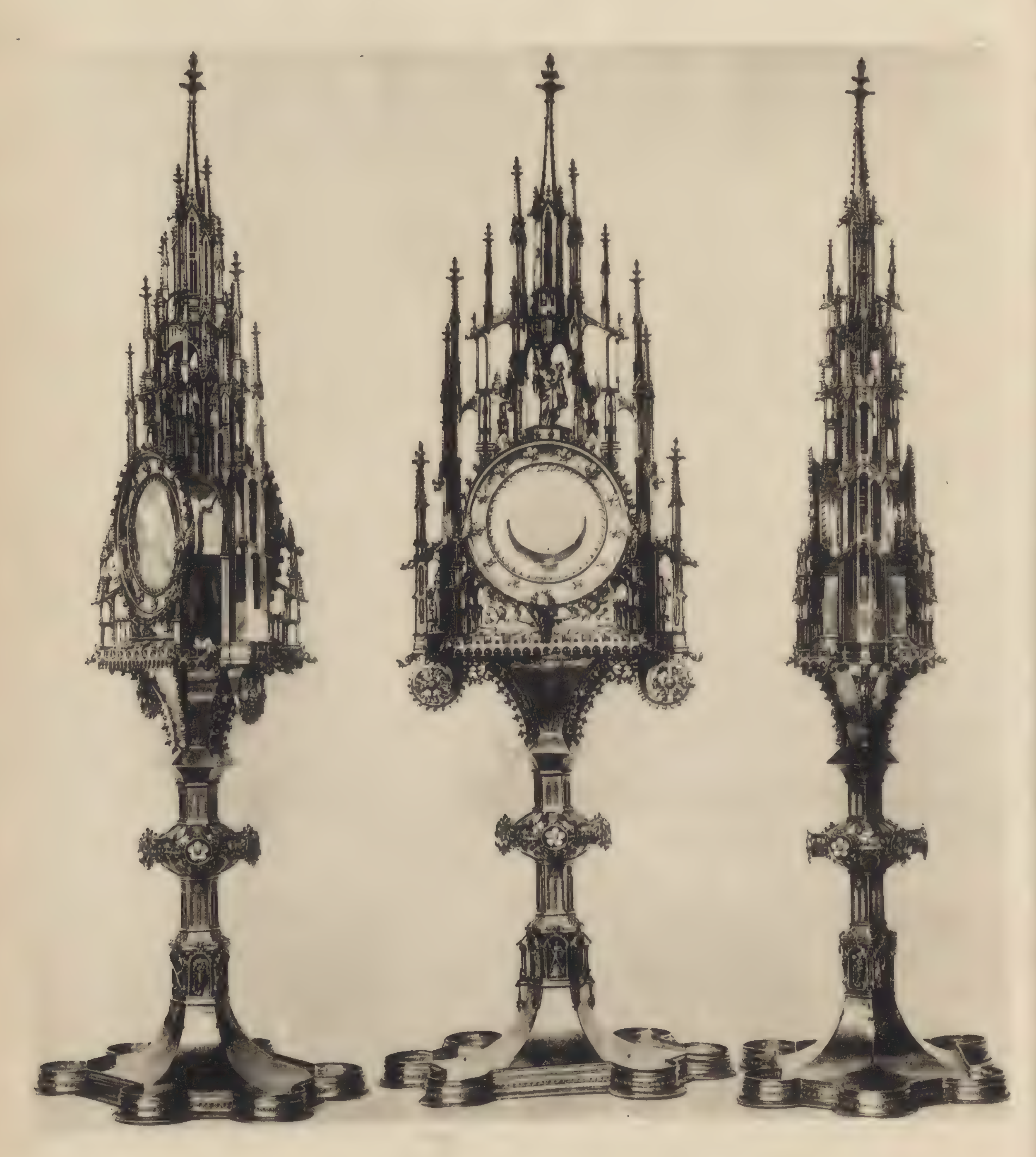
Schnütgen.

Der Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann ist soeben in vierter Auflage (Kunstanstalt von Wilhelm Hoffmann) erschienen, wie die dritte Auflage, mit hundert durchweg scharfen Abbildungen ausgestattet, die aber durch die Vertheilung auf 28 (anstatt auf 25) Tafeln nicht unerheblich gewonnen haben. Auch die neuen Faksimiles der eigenhändigen Künstlerbezeichnungen von Lukas Cranach d. ä., wie die sorgfältigen Revisionen sämmtlicher Angaben und Beschreibungen unter Berücksichtigung der allerneuesten Forschungen und Feststellungen erscheinen als sehr schätzenswerthe Bereicherungen und Verbesserungen, so dafs der ganze Katalog, dessen I. Hipttheil die alten Gemälde (bis zu Ende des XVIII. Jahrh.), dessen II. Hauptheil die neuen Gemälde, dessen III. Hauptheil die Pastelle, Miniaturen und gemalten Tapeten behandelt, mit Einschlufs der geschichtlichen Einleitung und der Register als eine wahre Musterleistung bezeichnet werden kann. Die Kleine Ausgabe (Preis Mk. 1.50) unterscheidet sich von der Grossen Ausgabe nur durch die Kürze der Beschreibungen. Schnütgen.

Von den Bilderbogen für Schule und Haus (Bd. XI Sp. 62 und 383) ist das III. Heft erschienen, welches auf seinen 25 Grofsfolioblättern nur zwei der hl. Geschichte, eine dem Märchengebiete (Schneewittchen) entnommene Darstellung bietet. Desto umfänglicher ist die Kunst- und Kulturgeschichte berücksichtigt (Romanische Stadt-, gothische Burganlagen, gothisches Wohnhaus, Reisen im Mittelalter, Volksfest zur Zeit Kaiser Maximilians I. u. s. w). Mehrere Tafeln sind den Zuständen zur Zeit des dreifsigjährigen Krieges, verschiedene grofsen Städten (Wien, Budapest, Graz) gewidmet, einige auch dem Landschafts- und Thierleben. Holzschnitt, Kupfer- und Zinkätzung haben die Reproduktion der zum Theil gut gezeichneten und grofsartig komponirten Tafeln besorgt, die als recht instruktiv bezeichnet werden dürfen, mit Einschlufs der den meisten Darstellungen auf der Rückseite beigegebenen Beschreibung. S.

Katalog 100 von Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München verräth schon durch seine Ausstattung, die in einem Farbendruck (der Reproduktion eines prächtigen Ledermosaikbandes) und in 126 Illustrationen bezw. Faksimiles besteht, nicht minder durch seine Preise, den Reichthum und wissenschaftlichen Werth seines Inhalts, der Manuskripte und Inkunabeln, Holz- und Metallschnittwerke, namentlich theologische und liturgische Bücher, genealogische und kostümliche, musikalische und geographische Werke umfafst, 2027 an der Zahl. Dafs ein allgemeines Register, sogar ein Druckortsregister zur leichteren Orientirung beigegeben ist, erhöht noch den Werth dieses ungewöhnlichen Geschäftskatalogs, dessen Preis 6 Mk. beträgt. Schnütgen.





Die hochgothische Monstranz des Kölner Domes,

über Eck gestellt, in der Vorderansicht, von der Seite gesehen.



Abhandlungen.

Die silbervergoldete hochgothische Monstranz des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel V).

Die hier abgebildete Monstranz entspricht in ihrer Uebereck- und Seitenansicht genau dem jetzigen Zustand des Originals, (welches 87 *cm* hoch und 5300 *g* schwer ist), in ihrer Vorderansicht aber bezeichnet sie dessen Ergänzung, vielmehr Rekonstruktion, wie sie an der photographischen Aufnahme vorgenommen ist in Bezug auf die seitliche Pfeilerentwickelung, den unteren Strebenkranz und die vor der grofsen Medaille knieende Engelfigur, welche Theile im Laufe der Zeit leider verschwunden sind, aber für ihre zuverlässige Wiederherstellung hinreichende Anhaltspunkte zurückgelassen haben. In dieser ihrer ursprünglichen Gestalt dürfte sie an Korrektheit des Aufbaues, Schönheit der Gliederung, Majestät der Wirkung von keiner anderen mittelalterlichen Monstranz übertroffen werden, am wenigsten von einer Medaillonmonstranz, die eine ebenso schwierige wie seltene Lösung darstellt. So naturgemäfs es an sich war, für die erst durch die Einführung des Frohnleichnamsfestes (1264) verursachte Monstranz, entsprechend der runden und flachen Gestalt der hl. Hostie eine runde, beiderseits durch eine Glasscheibe geschlossene Kapsel als Kern zu wählen, so schwer mufste es erscheinen, in dem aufstrebenden System der neuen Gothik dafür eine architektonische Lösung zu finden. Ein aufrechtstehender Glascylinder empfahl sich dafür um so mehr, als auch die Form des Ciboriums, in dem bis dahin die hl. Eucharistie ausschliefslich ausgestellt ward, sowie die gebräuchliche Gestalt des Reliquienbehälters, darauf hinwies. Gleichwohl fehlt es nicht an alten gothischen Medaillonmonstranzen, und bei der Vorliebe, die sich dieser Art der Behandlung namentlich in den beiden letzten Jahrzehnten mit Recht zugewandt hat, erscheint der Hinweis auf dieselben um so begründeter.

Wohl bei keiner von ihnen ist die organische Eingliederung der runden Kapsel in das architektonische System so konsequent und imposant durchgeführt, als bei der vorliegenden, die gerade dadurch des Kölner Domes um so würdiger erscheint, in dessen Schatzkammer sie erst 1846 gelangte, als hochherziges Geschenk der bekannten Kölner Sammlerin „*Mar. Ther. de Maës, vid. A. Schaaffhausen*", welche sie „*Ao. MDCCCXLVI Ecclesiae majori coloniensi dono dedit*" gemäfs der unter dem Fufse eingravirten Inschrift. Wenn dem Kölner Dom nachgerühmt wird, dafs in seinem ganzen Auf- und Ausbau sein Sockel widerklingt als dessen folgerichtige Entwicklung, dann darf auch für diese seine Monstranz derselbe Vorzug in Anspruch genommen werden, natürlich unter Berücksichtigung des Umstandes, dafs hier die Konstruktion vornehmlich einen dekorativen Zweck hat, wie bei allen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst. Darauf kam es im vorliegenden Falle zunächst und zumeist an, für die runde Kapsel eine feste Grundlage zu gewinnen, aus der dann der Fufs und die Bekrönung zu entwickeln waren. Der oblonge Kasten mufste breit genug sein, die Kapsel zu tragen, schmal genug, um seitlichen Angliederungen Raum zu gönnen. Diese ganze rechtekige Breitenanlage mufste dadurch die Grundform eines Sechseckes gewinnen, bei dem die Eckenzuspitzung von selbst für die Flankiraufbauten zur Konsole wurde, für die eine dekorative Volute sich am meisten empfahl.

Im Anschlufs an sie gewann der gleichfalls sechseckige Trichter, dessen Abschlufslinie die Horizontale auf's stärkste zu betonen hatte, seine leichte Gestalt. Kräftige Schräge und Kehle hatten den Uebergang zum Schafte zu vermitteln, ein mächtiger, durch dekorative Behandlung leichter erscheinender Knauf ihn zu unterbrechen, eine Gallerie zum Fufse überzuleiten. In diesem endlich mufste der ganze Aufbau seinen Grundstock nachweisen, also gleichfalls das in die Breite entwickelte Sechseck, dessen pafsliche Erweiterungen die sechs Hauptpunkte des Aufbaus zu markiren hatten, namentlich die beiden weitausladenden Streben, die so durchsichtig, wie breit und kurz, die dekorative Eingliederung der runden Kapsel in die Bekrönung besorgen als das wichtigste, zugleich genialste Glied in der ganzen Bekrönung, für deren geschlossene grofsartige Wirkung es von geradezu entscheidender Bedeutung ist. Sollte in der durch das ganze System zu einer starken Tiefe bestimmten Kapsel die hl. Hostie hinreichende Beleuchtung haben, so mufsten auch die Seitenwandungen der Krystallhülse Licht durchlassen, oben aber mufste sie geschlossen sein, um für den Aufbau die Unterlage zu bieten. Ein Baldachin mit hohem Thurm war hier als Mittelpunkt gefordert, ein sechseckiger Sockel als dessen Grundlage, und die Strebepfeiler, die jenen zu flankiren hatten, bedurften ebenso sehr der Ueberleitung zu den mächtigen Seitenstreben, wie der Auskragung nach vorn, damit auch dem Aufsatze die perspektivische Wirkung nicht fehle, für welche der über Eck ausladende, vorn in eine schlanke Fiale ausklingende Baldachin von wesentlicher Bedeutung war. So ergab sich aus der Eingliederung der Kapsel nach unten wie nach oben, für die Vorder- wie für die ganz identische Rückseite die Entwicklung von selbst, und es erübrigt jetzt für die Beschreibung eigentlich nur noch, auf die Einzelheiten einzugehen, die mehr ornamentaler Art sind, aber überall die technisch wie stilistisch durchaus geübte Hand ihres Meisters verrathen. — Der breite, flach profilirte, mit gestanztem Rosettenfries verzierte Rand überragt den breiten Fufs, dessen ansteigende Flächen vermittelst des Pickpunzens, also in zarter duftiger Weise auf's reizendste verziert sind mit Rankenornamenten, in denen Vögel kauern, sowie mit den Emblemen der Leidenswerkzeuge, zwischen denen die Vorderfläche das Erbärmdebild in der Stilart des kölnischen Meisters Wynrich von Wesel zeigt. Dieselbe Technik wiederholt sich am Trichter, dessen Vorderkappe zwischen Rankenzügen ein Adler, dessen Hinterkappe ein Phönix belebt, gleichfalls wunderbar gezeichnete und ausgeführte Verzierungen, die zum allerbesten gehören, was in dieser vornehmen, hauptsächlich der hochgothischen Periode eigenen Technik die kölnische Schule hervorgebracht hat.

Das zum Schaft überleitende Profil würde wohl etwas kräftiger gehalten sein, wenn ihm nicht eine Strebengallerie als Umgebung gedient hätte, die vielleicht ihrem Mangel an Handlichkeit zum Opfer gefallen (auf der Vorderansicht der Zeichnung wiederhergestellt) ist. Zwischen ihren Pfeilern kommen die sechs baldachinbekrönten Standfigürchen der hl. Johannes Ev., Georg, Christophorus, Barbara, Katharina, Magdalena um so besser zur Geltung. Die aus einem Zinnenkranz sich entwickelnden geschindelten Dachschrägen bewirken die Verjüngung, und der mafswerkgravirte Schaft wird durch den mächtigen, mit weitausladenden perlmuttergeschmückten Pasten versehenen Knauf unterbrochen, dem ein gegossenes Krabbenornament zu leichter und anmuthiger Wirkung verhilft. So hoch ist die zum Trichter überleitende Schräge, dafs auf ihr zwei gepunzte Wappenschildchen haben angebracht werden können, deren Deutung mir bis jetzt nicht gelungen ist. Das eine stellt einen nach links springenden Widder in Gold dar, das andere einen dreifach geschachteten Balken unter drei nebeneinandergestellten Lilien, wohl die Wappen des stiftenden Ehepaares. — Die Gurtbögen des Trichters sind durch Krabben verstärkt, welche zu den anstofsenden Schneckenkonsolen überleiten, auch diesen zu einer grofsen dekorativen Wirkung verhelfend. Blau und violett emaillirte, durch Goldpunkte belebte Rosetten verschaffen hier wie an der Schräge unter der Kapsel und in der flachen Hohle um dieselbe der Farbe ihr spärlich genug vertretenes Recht. Von durchschlagender Bedeutung ist die durch den unten spitzbogig gehaltenen Zinnenfries markirte Horizontale, wie er an den rheinischen Monstranzen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. als ein überaus dankbares Motiv häufig wiederkehrt. Ein Loch in der Mitte der Vorderseite ist die einzige Erinnerung an ein Figürchen, wohl eines knieenden Engels, welches hier sehr am Platze war, zumal die Seitenzwickel, in denen ein Hochreliefbild besonders

angebracht erschiene, nur mit einem emaillirten Dreiblatt gefüllt sind. Ihre Ecken werden mit denen der Horizontale durch eine tiefe luftige Strebe verbunden, deren reich entwickeltes System den ganzen Aufbau charakterisirt, ihm Perspektive und Leben verleihend, an dieser Stelle zugleich die Kapsel dem ganzen Organismus eingliedernd, wozu auch die bekrönenden musizirenden Engelfiguren mitwirken, auf der Rückseite zum Ausheben eingerichtet, um das Oeffnen der Kapsel zu ermöglichen. Diese besteht in einem flachliegenden Bergkrystallcylinder von 10 *cm* Durchmesser, der oben und unten mit Metall umkleidet, rechts und links nur mit einem Reifen umgeben ist als der Ausgangslinie der Schnecke, aus welcher beiderseits der mittlere Strebepfeiler aufschiefst, der Vermittler zwischen dem Mittelbau und den Eckpfeilern, diese nur wenig überragend, jenem, also dem hochaufschiefsenden sechseckigen Mittelthurm mit den beiden Flankirriesen erheblich untergeordnet, in dem ganzen Fialenbau ein ebenso nothwendiges Glied, wie die der Vorderansicht beigezeichneten (vom Original verschwundenen) Seitenstreben. Um diesen ungemein reichen, herrlichen Organismus recht würdigen zu können, bedarf es eines Blickes auf das Bild der Uebereck- und Seitenstellung, bei dem aber nicht aufser Acht gelassen werden darf, dafs ihm die Seitenstrebe fehlt.

In Bezug auf den eigentlichen Abschlufs soll nicht unerwähnt bleiben, dafs ihm eine gewisse Nüchternheit eignet, die wohl vornehmlich in der Isolirtheit der drei Thürme, ihrem Mangel an Verbindung, an Horizontalem, an Auskragungen ihren Grund hat. Um wie viel weicher und anmuthiger ist diese Aufgabe bei der grofsen Ratinger Monstranz (von 1394) und bei der sehr verwandten von Gerresheim gelöst, denen unsere Monstranz im Uebrigen durch manche Einzelheiten nahesteht, namentlich durch die Engelfigürchen und Wasserspeier, die freilich an manchen hochgothischen Ostensorien des Rheinlandes wiederkehren als bezeichnende Typen der figuralen Plastik in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. In dieser Hinsicht fällt die unter dem Baldachin stehende grofse Madonna, die etwas breit gehalten, daher kurz gerathen ist, einigermafsen aus der Rolle, was aber seine Begründung finden mag in dem Bedürfnifs nach Raumfüllung, auf welches die Haltung des auf dem breiten Mantelzipfel getragenen Kindes, wie der hohen Lilienkrone zurückzuführen sind. Auch die allen gröfseren Fialen eigenthümliche doppelte Kreuzblume begegnet an manchen rheinischen Monstranzen der hochgothischen Periode. Auf diese Ursprungszeit, auf den Anfang des XV. Jahrh., weist daher auch die vorliegende hin, die, obgleich nicht direkt aus der Werkstatt in die Schatzkammer des Kölner Domes gelangt, sondern erst vor einem halben Jahrhundert aus dem Kunsthandel, dennoch ohne Zweifel im Bereiche des kölnischen Kunstschaffens entstanden, vielleicht aus einer der abgebrochenen kölnischen Pfarrkirchen dem antiquarischen Betriebe anheimgefallen ist.

Obwohl sehr bekannt, hat sie die verdiente Beachtung bisher noch nicht gefunden, wenigstens nicht für die praktischen Zwecke der Nachahmung, für welche sie sich gerade ihrer mit Recht beliebteren Kapselform wegen ganz besonders empfiehlt. Hierbei könnten mancherlei Vereinfachungen vorgenommen werden, die aber das System nicht berühren dürften, etwa mit Ausnahme des die Kapsel bekrönenden Aufbaues, dessen Ursprung vielleicht nicht klar genug in die Erscheinung tritt und durch bestimmtere Unterbauten deutlicher markirt werden könnte, im Interesse einer noch bestimmteren architektonischen Lösung. — Die Handlichkeit der Monstranz würde durch das Wegbleiben des unteren Strebekranzes gewinnen, wenn zugleich das Ueberleitungsglied zum Schafte verstärkt würde, wie an dem sehr ähnlichen, wohl aus derselben Werkstatt stammenden Exemplare in der alten Abteikirche zu Steinfeld, an dem die Verzierung nur in Eckstreben und Füllungsrosetten besteht, im Uebrigen die Gestaltung eine viel flachere und dichtere ist. Als interessante Variante unserer Monstranz hat sie noch eine besondere Bedeutung, welche ihre Veröffentlichung um so wünschenswerther macht, die gelegentlich hier erfolgen soll.

Wohl die erste Nachahmung, die unsere Monstranz bisher gefunden hat, wird demnächst ihren Weg nach Amerika nehmen, da Pastor Dr. Hölscher in Buffalo sie durch seinen Landsmann, Hof-Goldschmied Osthues in Münster für seine Kirche hat ausführen lassen. Diese mehr wörtliche (wenn auch auf einige ornamentale Details verzichtende) Uebertragung würde einer freieren Behandlung keineswegs präjudiziren.

Schnütgen.

Die Kirche U L. Frau zu Trier.

(Mit Abbildungen.)



enige deutsche Bauten der Frühgothik sind mehr besprochen, eingehender behandelt worden, als die Trierer Liebfrauenkirche; von Quast, Roisin, Reichensperger, Schmidt und Bock haben gröfsere Studien über dieselbe veröffentlicht. Trotzdem läfst sich noch manches Neue über sie sagen, lassen sich bis dahin unerörterte Fragen aufwerfen und theilweise beantworten. Unsere erste Frage lautet: Warum ist ihr Grundrifs der einer Centralanlage? Das christliche Alterthum wandte Centralanlagen an für Grabdenkmäler, Taufkirchen und Palastkapellen, dann aber auch zuweilen da, wo eine christliche Kirche auf ältern Grundlagen errichtet ward. S. Stefano Rotondo zu Rom war ehedem eine Markthalle; St. Gereon zu Köln und S. Costanza zu Rom waren Grabkirchen, S. Lorenzo zu Mailand wird mit S. Vitale zu Ravenna als reicher entwickelte Palastkapelle zu bezeichnen sein. Viele jener alten Centralbauten verloren im Laufe der Zeit ihre ursprüngliche Bestimmung, selbst ihre alten Namen. Wie man zu Metz dem alten Baptisterium beim Dome, das wohl dem hl. Johannes d. T. gewidmet war, den neuen Titel Notre Dame la ronde gab, so wird „auch die Marienkirche neben dem Dome des hl. Petrus im Trierer Thale", von der Bischof Poppo im Beginne des XI. Jahrh. redet,[1]) ehedem eine Taufkirche gewesen sein. Dafür spricht die Lage beim Dome und der Platz, welcher von allen Seiten so begrenzt war, dafs er eine Rundkirche getragen haben mufs. Eine Erinnerung an den alten Taufbrunnen der Kirche liegt darin, dafs sie im Mittelalter Pfarrkirche des Domes war, in der die Domgeistlichen am Grünen Donnerstag die Osterkommunion empfingen und Kanoniker begraben wurden. Der Dechant des Stiftes war der Obere ihrer zwölf Praebendaten. Einer der wichtigsten, wahrscheinlich der älteste ihrer Altäre war dem Täufer geweiht. Auf ihn legte Kuno, der Kaplan des Erzbischofes Theodorich, vor 1227 die Urkunde über eine zum Besten dieser Kirche gemachte Schenkung nieder, welche der Erzbischof später, wie wir sehen werden, bestätigte.

Wann ist auf dem Platz, vielleicht theilweise auf den Fundamenten des alten Baptisterium und der früheren Marienkirche die jetzige Liebfrauenkirche aufgeführt worden? Die in vielen Werken wiederholte Antwort lautet: 1227 bis kurz nach 1243, also etwa in 16 bis 20 Jahren. — Aber was sagen die Quellen? Im Jahre 1243 theilt uns Erzbischof Konrad von Hostaden, der Erbauer des Kölner Domes, in einer zu Andernach erlassenen Urkunde mit, die alte Marienkirche beim Trierer Dom sei vor übergrofsem Alter zusammengestürzt, und man habe begonnen, sie neu zu erbauen. Der römische Stuhl habe allen, welche zu den Baukosten einen Beitrag böten, Ablafs verliehen. Er thue dasselbe. Wenn die Almosensammler mit den Reliquien dieser Kirche an einen Ort seiner Diözese kämen, solle man die Glocken läuten, die Arbeit ruhen lassen, eine hl. Messe feiern und in einer Predigt um einen Geldbeitrag bitten.[2])

[1]) Gesta ed. Wyttenbach l'Appendix p. 59. Ueber jene Marienkirche zu Metz vgl. den Trierer »Jahresbericht« für 1872 S. 28 f. Alte Rundkapellen besafs die Trierer Diözese zu Kobern, Mettlach und Vianden. Auch zu Bonn war die alte Martinskapelle ein Centralbau. Viele auf die ältere Marienkirche neben dem Trierer Dome bezügliche Urkunden bieten die Sammlungen von Günther, Beyer und das »Urkundenbuch der mittelrheinischen Territorien« von Eltester und Goerz.

[2]) Diese Urkunde haben Wyttenbach und Müller im Anhange zu ihrem I. Bande der »Gesta« S. 59 aus dem Codex 1251 der Trierer Stadtbibliothek herausgegeben. Sie ist dann auch im »Urkundenbuch zur Geschichte der mittelrheinischen Territorien« von Eltester und Goerz III, 580 abgedruckt. Schnaase bemerkt in seiner »Geschichte der bildenden Künste«, 2. Aufl., III, 366, Anm. „Der Erzbischof von Köln bewilligt in derselben (Urkunde) die Sammlung von Beiträgen für die ecclesia beatae Mariae Virginis gloriosae majoris in Treveris, quae caput, mater et magistra est omnium ecclesiarum provinciae Trevirensis. In dieser Weise konnte er aber nur von dem Dome selbst reden, den er, wenn auch nicht ganz genau, aber dem vorherrschenden Gebrauche entsprechend, als Kirche der heiligen Jungfrau benennt."

Es ist eine merkwürdige Unterstellung, anzunehmen, dafs der Kölner Erzbischof nicht gewufst habe, der Trierer Dom sei dem hl. Petrus geweiht. Von einem „vorherrschenden Gebrauche" aber, dem entsprechend man im Mittelalter die Gotteshäuser ununterschieden „als Kirchen der heiligen Jungfrau" benannt habe, ist uns nichts bekannt. Der Anfang der Urkunde ist freilich nicht sehr klar abgefafst, mufs aber offenbar in folgender Weise übersetzt werden:

„Da die Kirche der glorreichen und seligen Jungfrau Maria, die zur Domkirche (major ecclesia), welche Haupt, Mutter und Lehrerin aller Kirchen der Diözese

Da nun in dem Briefe 1243 ausdrücklich bezeugt ist, man habe „begonnen" diese Marienkirche neu zu errichten, kann schwerlich 1227 ihr Gründungsjahr sein. Brower, aus dem man dies schliefsen wollte, schreibt freilich zum Jahre 1227: Die Kirche der Gottesgebärerin begann damals allmälig zu wachsen." Wie beweist er dies? Er führt die bereits erwähnte Urkunde des Erzbischofes Theodorich von Trier an, wodurch dieser am 14. September 1227 frühere Stiftungen seines Kaplans Kuno zum Besten eines Praebendaten der Marienkirche bestätigt.[3]) In derselben ist aber weder Rede vom Abbruch der alten Kirche noch von einem Neubau. Wäre kurz vor oder um 1227 der Neubau in Angriff genommen worden, so würde er das wohl gesagt oder angedeutet haben. Eine Vollendung um 1250 wäre beim langsamen Baubetrieb des Mittelalters selbst dann auffallend, wenn die Fundamente vor 1227 gelegt worden wären. Erzählt doch eine beachtenswerthe Legende über den Bau der Kirche St. Yved zu Braine, welche der Trierer Liebfrauenkirche als Vorbild gedient haben soll, Folgendes:

„Zur Zeit, als die edele Frau Agnes, Gräfin von Dreux und Braine, das Werk der genannten Kirche errichten und aufbauen liefs, befanden sich zwölf Steinmetzen dort, deren Einblick und Kenntnisse diejenigen aller andern Arbeiter sowohl im Aushauen der Bildwerke und der kostbaren Werksteine jener Kirche, als auch in der Bauführung weit übertrafen. Obgleich man nun während der Förderung und Weiterführung des erwähnten Werkes bei allen Arbeiten Tag um Tag beständig dreizehn Meister fand, so stellten sich doch am Abende bei Löhnung und Auszahlung der betreffenden Arbeiter immer nur jene genannten zwölf Meister ein. Darum darf man wohl glauben und meinen, dafs dort ein Wunder geschehen sei, und dafs unser Herrgott die Anzahl auf dreizehn vermehrte. Der ganze Bau, wie man ihn heute schauen kann, wurde gemacht und vollendet in sieben Jahren und sieben Tagen, wie man in den alten Chroniken findet, welche die Gründung der Kirche beschreiben."

Prioux[4]) findet in dieser Erzählung eine legendarische Ausschmückung der Thatsache, dafs St. Yved rasch seine Mauern aufsteigen sah. Aber es wurde nicht in „sieben Jahren und sieben Tagen vollendet". 1187 ward das Ostchor mit dem Kreuzschiff fertig gestellt. Bei der Weihe 1216 war der Bau noch nicht vollständig abgeschlossen. Freilich ist St. Yved mit einer Länge von 80 und einer Breite von 35 *m* gröfser als die Trierer Liebfrauenkirche, die an 55 *m* lang und 45 *m* breit ist. An St. Yved baute man 1180 bis nach 1216. Eine Bauzeit von 1227 bis 1244 würde also immerhin zu Trier verhältnifsmäfsig aufserordentlich kurz sein. Sicher wissen wir nur, dafs man 1243 mit dem Ausbau beschäftigt war. Unsicher ist, ob man 1227 entweder bereits begonnen oder den Plan zum Neubau gefafst hatte. Das 1212 bis 1227 errichtete Oktogon von St. Gereon zu Köln ist weit alterthümlicher als der Trierer Bau, St. Cunibert in Köln, das noch sehr spröde gegen gothische Formen sich verhält, ward erst 1247 eingeweiht durch Konrad von Hostaden, der jenen Ablafsbrief erliefs und 1248 seinen Dom zu Köln begann.

Der Grundrifs der Trierer Kirche ist überaus reich entwickelt und gehört jedenfalls kaum mehr in die Zeit der Frühgothik. Wie ist dieser Grundrifs unter der Hand des Baumeisters entstanden? Fast in allen seinen Theilen durch des Zirkels Mafs und Gerechtigkeit. Ein Blick auf das in Abbildung 1 gegebene Schema beweist dies. Der Architekt ging aus vom Quadrat, in das er ein Achteck einzeichnete. In das Achteck legte er ein Kreuz, für dessen Breite er ein Viertel jeder Seite des Achteckes bestimmte. Wie er weiter konstruirte, ergibt sich aus dem Schema, in dem die dicken Striche die Aufsenmauern, die dünnern die Gewölberippen, die unterbrochenen Hülfslinien anzeigen. Sein Bau erhielt 4 grofse und 8 kleine Säulen, jede seiner 8 Kapellen endet mit 4 Seiten des Achteckes. Der Altar

Trier ist, gehört, vor übergrofsem Alter eingestürzt ist," u. s. w. Bock (»Liebfrauenkirche«, S. 12) übersetzt also unrichtig:

„Da die gröfsere Kirche der allerseligsten Jungfrau zu Trier, die das Haupt, die Mutter und Vorsteherin aller Kirchen der Trierer Erzdiözese ist, in Folge ihres Alters von selbst zusammengestürzt ist." Der Ablafsbrief des päpstlichen Stuhles ist leider noch unbekannt.

[3]) Die Urkunde Kunos bei Goerz »Regesten« II, 484 n. 1817, im »Mittelrh. Urkundenbuche« III, 252, vgl. Brower »Antiquitates« II, 126. Im Jahre 1233 wurde ein Urtheil verkündet in claustro majoris ecclesiae Trevirensis ante ostium beatae Mariae. Goerz »Regesten« II, 549 n. 2082.

[4]) »Monographie de l'abbaye St. Yved de Braine« p. 12 s.

sollte in der Vierung aufgestellt werden. Hinter ihm mufste das Chor verlängert werden, um der zahlreichen Domgeistlichkeit Platz zu bieten, welche die Feste der Gottesmutter in dieser ihr geweihten Kirche feierte.

In den Mafsen der Kirche ist die Grundzahl 8 festgehalten,

$$^1/_2 \cdot 16 = 2\sqrt{16}.$$

Länge der Liebfrauenkirche:
mit den Mauern . . . $174^2/_3$ [5] $(8 \cdot 22 = 176)$,
im Lichten . . . . . . 155 $(8 \cdot 20 = 160)$.

Breite der Liebfrauenkirche:
mit den Mauern . . . . 143 $(8 \cdot 18 = 144)$,
im Lichten . . . . . . $120^2/_3$ $(8 \cdot 15 = 120)$.
Lichte Breite des Chores . $32^1/_5$ $(8 \cdot 4 = 32)$.

Durchmesser der Vierungspfeiler:
des Kernes . . . . . $57^1/_2$ Zoll $(8 \cdot 7 = 56)$,
der kleinen Dienste . . $16^1/_2$ „ $(8 \cdot 2 = 16)$.
Durchmesser der 8 kleinen Säulen
33 Zoll $(8 \cdot 4 = 32)$.

Dafs die einzelnen Summen keine genaue Vervielfältigung von 8 zeigen, kann nicht auffallen, weil die mittelalterlichen Baumeister es mit ihren Mafsen nie so genau nahmen. Stehen doch in keiner Kathedrale die Pfeiler des Mittelschiffes in vollkommen gleicher Entfernung von einander. Einestheils waren die Werkzeuge zum Messen damals unvollkommen, andererseits werden allerlei Nebenrücksichten bestimmend auf die Bauleitung eingewirkt haben, welche die Mafse verschoben. So steht z. B. nach Schmidt an der Liebfrauenkirche das Fenster über dem Eingangsthore nicht genau in der Mitte. Der südliche Theil der Umfassungsmauern, der dem Wind und Wetter ausgesetzt ist, wurde stärker gebildet, als die 6 bis 8 Zoll schwächern Mauern der Nordseite, die durch den Dom geschützt sind. Ein Fenster in einem Schenkel des Kreuzes hat zwei Pfosten, das gegenüberliegende nur einen. Viele kleinere Säulchen stehen auf Postamenten, anderen mit ihnen correspondirenden fehlen dieselben. Das Gewölbe des nördlichen Kreuzarmes ist $10^1/_2$ Zoll, das des südlichen 12, das des östlichen und westlichen 16 Zoll stark. In den untern Gewölben der Chörchen beträgt die Dicke 9, oben in der Kuppel 11 Zoll.

Das Innere der Liebfrauenkirche bietet in seinem Aufbau drei scharf gesonderte Regionen: eine untere, eine mittlere und eine obere. Die untere Region, gleichsam das Erdgeschofs, baut sich auf über die 4 kleineren Quadrate in den Ecken der Vierung und ihre 8, mit je 4 Seiten hinaustretenden Chörchen. Die zweite, hochaufstrebende Region ist durch die Kreuzesarme, das Lang- und Querschiff gebildet. In eine dritte Region steigt das Gewölbe der Vierung im Thurme auf. Die Schlufssteine der Gewölbe dieser drei Regionen liegen in einer Höhe von

$48^1/_6$ $(8 \cdot 6 = 48)$,
$81^5/_5$ $(8 \cdot 10 = 80)$ und
$117^5/_6$ $(8 \cdot 15 = 120)$ rh. Fufs.

Diese Zahlen aber verhalten sich zu einander wie 6 : 10 : 15, also fast wie 1 : 2 : 3.

Die untere Region ist in ihrer Höhenrichtung in drei Abtheilungen zerlegt: zuerst kommt ein etwa 16 Fufs hochliegender Umgang, dann folgen die Kapitäle der Säulen in einer Höhe von 34 bis $36^5/_6$ Fufs endlich die Schlufssteine der Gewölbe, $48^1/_6$ hoch. Es verhält sich auch hier 16 : 34 bis $36^5/_6 : 48^1/_6$ wie 2 : 4 : 6, wie 1 : 2 : 3.

Die zweite Region, Mittelschiff und Querschiff, also die Kreuzesarme, haben vier horizontale Trennungsglieder: einen Schaftring an jeder Säule, welcher dem untern Umgange entspricht, die untern Kapitäle, das Gesimse des obern Umganges, dem weiteren Schaftringe entsprechend, die obern Kapitäle, endlich folgt das Gewölbe. Die Höhen sind 16, 34 bis $36^5/_6$, 49 bis 50, 62 bis $64^1/_3$ und $81^5/_6$. Das Verhältnifs ist also 1 : 2 : 3 : 4 : 5, die Grundzahl bleibt 8, ja ist hier $2 \cdot 8 = 4 \cdot 4$.

Die dritte Region endet im Schlufssteine der Vierung, $117^5/_6$ $(8 \cdot 15 = 120)$ hoch, die Länge der Kirche beträgt im Lichten 155 $(8 \cdot 20 = 160)$, die Breite $120^2/_3$ $(8 \cdot 15 = 120)$. Diese Breite ist also fast gleich der Höhe und verhält sich zur Länge wie 15 : 20 = 3 : 4.

Der äufsere Aufbau richtete sich nach der Anordnung des Innern, auch hier ist also die Zahl 8 als Grundzahl festgehalten. Wir erhalten dort in der Höhenrichtung folgende Mafse in rh. Fufs:

Bis über das unterste Fenstergesimse 16 $(8 \cdot 2 = 16)$.
Bis zur Abschrägung der Strebepfeiler . . . . $36^5/_6$ $(8 \cdot 4^1/_2 = 36)$.
Bis zum Dache der untersten Region . . . . c. 50 $(8 \cdot 6 = 48)$.
Bis. zum Dachfirst derselben . 64 $(8 \cdot 8 = 64)$.
Bis zum Dache der 2. Region ca. $82^1/_2$ $(8 \cdot 10 = 80)$.
Bis zum Dachfirst derselben ca. 104 $(8 \cdot 13 = 104)$.
Bis zum Thurmdache (3. Region) $137^1/_6$ $(6 \cdot 17 = 136)$.
Bis zur Spitze des Thurmes [6] ca. 160 $(8 \cdot 20 = 160)$.

Die Verhältnisse sind also:
2 : $4^1/_2$: 6 : 8 : 10 : 13 : 17 : 20.
oder: 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6—7 : 7—8 : 10.

Das Studium der Einzelheiten des Baues liefert sehr bemerkenswerthe Ergebnisse. Die Pfeiler der Vierung, auf denen die Kuppel ruht, (mit je vier Diensten besetzte Säulen, vielleicht die ältesten ihrer Art auf deutschem Boden) steigen $64^1/_3$ Fufs hoch auf und sind mit zwei Schaftringen und zwei Kapitälen versehen. Ihre Schaftringe entsprechen den Gesimsen des untern und obern Umganges, ihre Kapitäle den Gewölben in den Kreuzeswinkeln und in dem Mittelschiffe. Sowohl Ringprofile als auch die Blattreihen der Kapitäle gehen um die Dienste und um den Kern in gleicher

---

[5]) Die Mafse sind in rh. Fufs gegeben, weil dies Mafs dem vom ersten Baumeister benutzten am nächsten kommt, ihm vielleicht entspricht. 1 rh. Fufs = 0,313 m.

[6]) Schmidt berechnet I, 25 die Höhe des nach dem Brande von 1481 im Jahre 1492 aufgesetzten Helmes auf 274. Im Jahre 1631 wurde dieser Thurm vom Sturme stark beschädigt. 1670 lobt noch Brower seine Höhe (»Antiquaritates« II, 138).

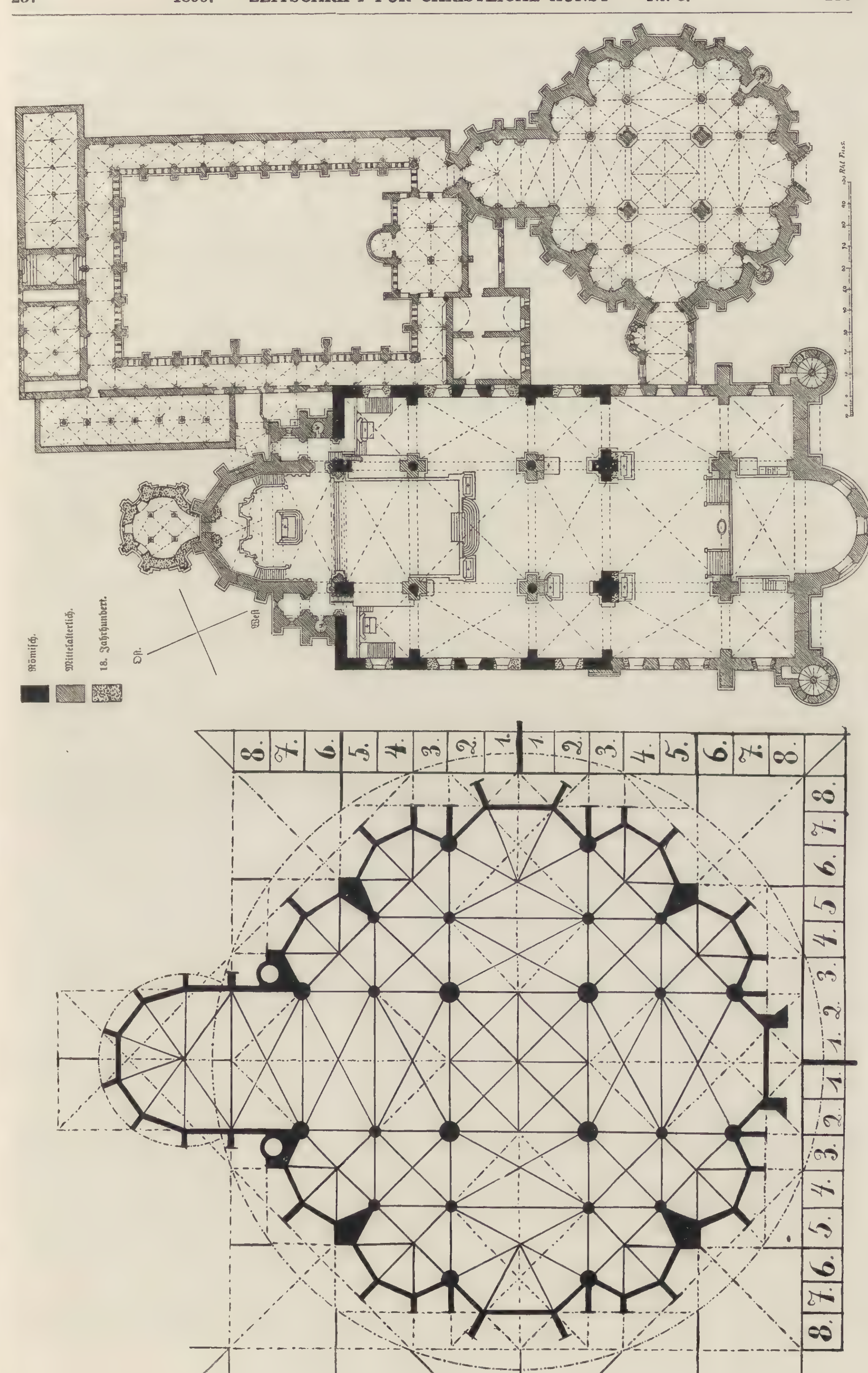


Abb. 2. Grundrifs der Liebfrauenkirche des Domes und seines Kreuzganges zu Trier.

Abb. 1. Schema zum Grundrisse der Liebfrauenkirche zu Trier.

Art ununterbrochen herum. Es war dies eine nothwendige Folge der starken Horizontaltheilungen, durch welche der Baumeister sein Werk gliederte, Auch die doppelte Reihe von Blättern, welche das Kapitäl verziert, pafst zu der Betonung der Horizontale, welche der Meister aus dem System der romanischen Kunst behalten hat und durch die er sich von einem der Bildungsgesetze der Gothik noch fern hält.

Nicht weniger als 18 Fenster der untern Region sind vollständig verblendet, weil an die 4 · 3 vordere Pfeiler der 2 · 4 Kapellen sowie am Ende der Kreuzesarme Strebepfeiler sich anlehnen. In der obern Region finden wir im Ostchore 7 Fenster und an der Fassade 1 Fenster der ganzen Länge nach geöffnet. Die untere Hälfte der 8 Fenster in den Kreuzesarmen ist verblendet. Die Fenster in den Ecken der Schlüsse der Kreuzesarme sind vollständig geschlossen. Da auch die 8 Fenster der Vierungskuppel nur in der obern Hälfte offen sind, so hat der Baumeister von den 50 + 34 + 8 = 92 Fenstern des Innern der Liebfrauenkirche 18 + (8 + 16) + 8 = 50 ganz oder halb verblendet, nur 42, weniger als die Hälfte, regelmäfsig gebildet und ganz durchsichtig gelassen. Mit den 8 obersten Thurmfenstern über dem Vierungsgewölbe, hat die Kirche gerade 100 Fenster. Im Aeufsern sind aber nur 84 sichtbar, weil 4 Paare in den Strebepfeilern, die zwischen den kleinen Chörchen liegen, verschwinden, 1 Paar durch die Chorthürme verdeckt ist und 3 Paare in den Ecken des südlichen, westlichen und nördlichen Schlufses der Kreuzesarme im Aufsenbau nicht einmal angedeutet sind. Zweifelsohne sind solche Verblendungen und solches Verschwinden von Fenstern architektonische Mängel. Jedenfalls hat trotzdem von Quast zu hart geurtheilt, wenn er ausruft:

„Wahrlich, der Schöpfer dieser Architekturentwürfe hatte die ächte alte Gothik nicht innerlich, sondern nur äufserlich aufgenommen". [7]

Auch im Kölner Dom ist eine Reihe von Fenstern halb geöffnet. Sowohl dort als in Trier mufste der Meister die Ecken seiner Kirche stärken und darum die Oeffnungen durch Quadern schliefsen, welche als Strebemauern den Bau zusammenhalten. Die Fenster des Oberbaues sind in Trier in ihrer untern Hälfte geschlossen, weil dort sich die Dächer der in den Kreuzeswinkeln angebrachten Kapellen an die Mittelschiffmauern anlehnen. von Quast will ferner dem Baumeister der Liebfrauenkirche zum Vorwurf anrechnen, dafs er unterliefs, oben im Mittelschiff, d. h. in seinen Kreuzesarmen, nach französischer Art Triforien statt der Fensterverblendungen anzubringen. Aber durch solche Triforien hätte er die Einheit und Schönheit seines Baues vernichtet; denn einerseits hätte er durch sie eine Reihe vertikaler Linien erhalten, die sich in Gegensatz zu seinen herrschenden Horizontalbändern gesetzt haben würden, andrerseits hätten dann die Oberlichter im Innern jene unangenehme Gestalt erhalten, welche sie im Aeufsern zeigen.

„Strenge Zweckmäfsigkeit und regelrechte Konstruktion aller architektonischen Formbildungen" hat also auch jener geniale Mann gewollt und befolgt, welcher den Aufrifs der Trierer Marienkirche zeichnete. Ruhiges Studium mufs zu dem Ergebnifs kommen, dafs es ein voreiliges Urtheil war, ihm „Mifsverständnifs der Bildungsgesetze der Gothik" vorzuwerfen. Er ist kein nach der akademischen Schablone geschulter Architekt. Wären manche unserer Herrn Baumeister und Bauräthe etwas weniger consequent und regelrecht, dann würden nicht wenige Kirchen reicher sein an Originalität; dem Besucher würden manche langweilige Wiederholung abgedroschener, in alter Einförmigkeit stets wiederkehrender Bildungen erspart.

Ein erster Umgang geht in der tiefsten Region vor deren Fenster her, ein zweiter zieht sich in der höhern Region, im Lang- und Querschiff, vor der obern Fensterreihe hin. Im Chore und an den übrigen Enden des Kreuzes haben wir also zwei Reihen Fenster und vor jeder einen Umgang. Hätte der Baumeister im Chore den zweiten Umgang nicht durchgeführt, demnach die 3 obern Fenster mit den 3 untern zu 3 langen Lichtöffnungen vereint, so wäre die Einheit seiner Konstruktion verloren gegangen. Ueberdies wäre das Ostchor durch solche langgezogene Lichtöffnungen zu sehr betont worden. Der Altar stand nach der ursprünglichen Anlage nicht in ihm, sondern in der Vierung der Mitte.[8] Das Ostchor durfte also in seiner Anlage nicht als Hauptheil erscheinen,

[7]) »Jahrbücher« 58, S. 188.

[8]) Roisin in den »Trierer Mittheilungen« II, 31 f. Ein kleiner Altar stand im Ostchore an der Stelle des jetzigen.

nicht durch gröfsere Fenster unterschieden werden von den drei andern Enden des Kreuzes, in denen der obere Umgang und die Theilung der Fenster durch die Technik geboten war.

Gleiches Mafswerk füllt alle offenen Fenster. Ein Pfosten steigt in der Mitte frei auf, trägt mit den Seitenwänden zwei Spitzbogen und stützt durch diese Bogen einen Kreis, in dem sich in den Fenstern der Chörchen, des Hauptchores, und oben in den Abschlüssen der drei übrigen Kreuzesarme eine sechsblättrige Rose befindet, während die oberen $4 \cdot 4 = 16$ Seitenfenster des Kreuzes eine achtblättrige Rose in ihrem Kreise haben.

Der gothische Spitzbogen kann bekanntlich auf dreifache Weise hergestellt werden. Nimmt man nämlich ein gleichseitiges Dreieck und verlängert man dessen Grundlinie, so kann man die Spitzen des Cirkels in dieser Linie entweder erstens in die beiden untern Ecken des Dreieckes einsetzen, oder zweitens innerhalb des Dreieckes in zwei gleichweit von der Mitte der Grundlinie entfernte Punkte, oder drittens in zwei Punkte, welche in gleicher Entfernung von der Mitte aufserhalb des Dreieckes aber noch in derselben Grundlinie sich befinden. Beschreibt man zuerst mit der einen, dann mit der andern Spitze des Cirkels Kreislinien, die sich im Scheitel jenes Dreieckes treffen, so entsteht im ersten Falle ein regelrechter Spitzbogen, im zweiten Falle ein hoher Spitzbogen, im dritten Falle ein stumpfer.

In der Liebfrauenkirche sind nun die kleinen Scheid- oder Gurtbogen und fast alle Fensterbogen in der ersten Art über ein gleichseitiges Dreieck konstruirt, also regelrechte Spitzbogen. Die grofsen Scheidbogen und jene Gewölberippen, welche Spitzbogen bilden, sind von der zweiten Art, steigen also steil auf. Einige Fenster haben stumpfe Bogen. Ueberhöhte Spitzbogen finden sich an einigen Fenstern in den Jochen vor dem Chore. Die Diagonalrippen der Kreuzesarme bilden vollkommene Halbkreise. Der Meister hat sich also bei der Anwendung der Bogenformen freie Hand gewahrt. So hat er auch, nachdem er die 92 Fenster im Innern der Kirche in Spitzbogen schlofs, die letzten 8 Fenster oben im Thurme mit Rundbogen versehen. Das soll „ein sträflicher Rückfall ins Romanische" sein. Zeichnet man indessen oben in die Thurmmauern echt gothische Fenster ein, so müfste man den Thurm erhöhen, um angenehme Verhältnisse zu erhalten, das aber wäre konstruktiv gefährlich und würde aesthetisch diesen obern Theil in Disharmonie zum untern bringen.

Auch die Portale sind in Halbkreisen geschlossen, weil letztere die Skulpturen leichter aufnehmen und umrahmen, als Spitzbogen. Es war keineswegs Eklektizismus, mit runden und spitzen Bogen in den Fenstern, Thüren und Gewölben zu wechseln, sondern ein historisch gerechtfertigter Versuch, die Schönheit der ältern romanischen Kunst mit den Vorzügen ihrer Tochter, der Gothik, zu vereinen. Wie jede andere Stilgattung, so hat auch die des Uebergangs ihre kulturhistorische Berechtigung. Es ist nicht billig, an sie den Mafsstab zu legen, welcher damals in andern Gegenden und später am Rheine allgemeine Geltung erlangte und als Bildungsgesetz für die Baukunst angenommen wurde. Auch das ist mifsfällig als „Ungermanismus" vermerkt worden, dafs die Strebepfeiler unter dem obern Dachgesimse enden, sich also nicht als Thürmchen über dasselbe erheben. Weil der Baumeister keine Dachgallerie brauchte, bedurfte er auch keiner Fialen, welche, auf den Streben emporwachsend, eine Gallerie festigen. Seine Streben waren stark genug und bedurften einer Belastung von oben nicht. Ist die Gothik die Kunst der rationellen Konstruktion, die nicht mit überflüssigen Zierstücken prunkt, dann forderte sie dort einen Abschlufs für die Streben, wo derselbe erlaubt und ermöglicht war. Sie verbot eine Aufthürmung weiterer Massen, die keinem struktivem Zwecke dienen.

Die Gewölberippen sind im Kölner Dome in ihren untern Theilen mit den Wiederlagsmauern auf's Engste verbunden. Ihre Fugen verlaufen dort in gleicher Linie mit denen der Mauern, also horizontal. In der Liebfrauenkirche sind sie von Anfang an getrennt vom Mauerwerk. Alle ihre Fugen liegen in der Richtung des Radius, mit dem ihr Bogen beschrieben ist.[9])

Auf jedes Kapitäl der acht einfachen Rundsäulen der Kreuzesarme setzt sich im Mittel- und Querschiff ein kleines Säulchen auf, welches bald in einem breiten Kapitäl endet. Daraus wachsen 3 Dienste empor, welche einen Scheidbogen und zwei Diagonalrippen tragen sollen. Das Gesimse der obern Gallerie geht dann wie

[9]) Schmidt »Baudenkmale« I, 23.

ein Ring um diese 3 Dienste und von da ab sind sie von den Profilen und von 2 Säulchen der Fensterwände begleitet. Die Gliederung wird also nach oben hin reicher und feiner.

Alle Profile sind tief und keck ausgearbeitet. Sie zeugen ebenso sehr für die Güte des Steines, der sich einer solchen Behandlung fügte, wie für die künstlerische Begabung des Baumeisters, der durch Wechsel von Licht und Schatten in den Bogen und Rippen jenes Leben vermehrte, welches sie schon der Schwingung ihrer Kreislinie verdanken. Nach Bock (»Die Liebfrauenkirche« S. 2) „boten die Moselberge in unmittelbarster Nähe (für den Bau dieses Gotteshauses) eine unerschöpfliche Fülle des prächtigsten Sandsteines in grofsen Quadern, die an Dauerhaftigkeit und monumentalem Farbton, fast auch in Feinheit des Korns mit dem Steinmaterial des nahen Frankreichs wetteifern hönnen." In Wahrheit stammt das Baumaterial der Kirche aus Luxemburg und Lothringen.

„Die untern Haupttheile des Portals bestehen nach Schmidt (a. a. O. I, 75) aus dem gelben Kalksteine, welcher dem mittleren Schichtensysteme der Juraformation aus den Umgebungen von Thionville und Metz angehört. Er hat zum Theil eine krystallinische Textur und enthält viele klein zerriebene Stücke von Muscheln und andern organischen Körpern. Die Bauleute nennen ihn öfter Johannisberger Stein, von dem Mont-St.-Jan bei Hayange südlich von Luxemburg."

„Der gelblich-graue und graue Sandstein, woraus im Allgemeinen die Kirche gebaut ist, scheint ebenfalls nicht aus unserem Sandsteinberge herzukommen; sondern wahrscheinlich aus der Luxemburger Steinformation, in welcher diese Färbung eben so sehr vorherrscht, wie in der unsrigen die rothe Farbe."

„Die Ursache, warum man ihn dem rothen Sandsteine unserer Umgebungen vorzog, scheint die zu sein, dafs er meistens etwas feineres und gleichförmigeres Korn darbietet, und also für feinere Arbeiten und Verzierungen brauchbarer ist."

„Der Kalkstein des Hauptportals kommt auch noch an verschiedenen andern Stellen der Kirche, besonders an Säulenfüfsen, und da, wo zarte Glieder und Dauerhaftigkeit nöthig war, vor." Die Wahl der Steine beweist, dafs der Baumeister der Liebfrauenkirche sich nicht in Trier allein ausbildete, nicht am Material der Trierer Gegend seine Studien vollendete. Er mufs seine Bauformen wenigstens zum Theil einer Gegend entlehnt haben, die feinern Baustoff besafs, bildsamern, welcher zu andern Formen führte, als die in Trier hergebrachten, welche sich am rothen Sandstein der Mosel entwickelten.

Paris, das Centrum, der Angelpunkt der gothischen Kunst, besafs damals einen weitreichenden Einflufs. Bischof Albert II. von Magdeburg, welcher in den Jahren 1207—1234 das Chor seiner Kirche nach dem Vorbilde der Kathedrale zu Soissons erbauen liefs, hatte in Paris studirt. Auch Konrad von Hostaden (1238—1261), unter dessen Regierung der Grundstein des Kölner Domes gelegt ward, hatte Beziehungen zu Paris. Sein Dom ahmt im Grundrifs und Aufrifs die Kathedrale von Amiens nach; in vielen Einzelheiten stimmt er mit der Kathedrale von Rheims und der St. Chapelle zu Paris überein.

In die Trierer Diözese war um 1214 Absalom, der einflufsreiche Abt von Sprinkirsbach, von Paris gekommen. Die Cistercienser, die Bahnbrecher der Gothik in Deutschland, Italien und England, standen bereits lange in hoher Gunst bei den Bischöfen von Trier. 1134 trafen neun Cistercienser bei Erzbischof Albero ein, von dem sie zur Gründung der Abtei Orval im Luxemburgischen entlassen wurden. Vier Jahre später sandte der hl. Bernhard eine neue Colonie, um die Abtei Himmerode bei Wittlich zu gründen. Dort wurde das Herz des Erzbischofes Albero, 1212 der Leib des Erzbischofes Johann, 1299 der des Erzbischofes Boemund bestattet. 1227 bauten die Cistercienser die Kirche von Marienstatt. Freilich erfolgte dessen Gründung von Heisterbach aus und lag diese Abtei in der Erzdiözese Köln. Aber Hermann, welcher Marienstatts Bau leitete, hatte als Abt von Himmerode dem Erzbischof Johann von Trier (1190—1212) zu Rom das Pallium geholt und blieb mit dessen Nachfolger Theodorich (1212—1242), unter dem die Liebfrauenkirche erbaut wurde, befreundet. In Marienstatt aber vereinte der Baumeister so, wie dies auch in der Liebfrauenkirche geschieht, in glücklichster Art den rheinischen Uebergangsstil mit der Gothik. Metz, Toul und Verdun standen als Bisthümer unter der Metropole Trier und waren eine Brücke, auf der die Gothik leicht herüberkam. Von Metz aus erbaute der Abt

des Klosters St. Vincent die Kirche des Priorates Offenbach am Glan, die in manchen Einzelheiten der Trierer Liebfrauenkirche gleicht. Um das Jahr 1223 nahmen die Dominikaner und Franziskaner, die damals schon gewohnt waren, gothisch zu bauen, in Trier Wohnung. Letztere erbauten dort bald eine einschiffige gothische Kirche. Am entschiedensten spricht für französischen Einflufs die Aehnlichkeit U. L. Frau zu Trier mit derjenigen des hl. Yved zu Braine bei Soissons. Schnaase schreibt sogar: „Der Chor (von St. Yved) gleicht dem der Liebfrauenkirche durchweg, auch in den Verhältnissen des weiter hervortretenden, mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossenen Altarraumes und der einzelnen Abtheilungen der Gewölbeanlage, so vollständig, dafs man ein zufälliges Zusammentreffen unmöglich annehmen kann. Die französische Kirche ist in den Jahren 1180 bis 1187 und bis nach 1216 erbaut, also älter, als die Liebfrauenkirche und wir müssen daher annehmen, dafs der deutsche Meister sie gekannt und benutzt hat.“[10]) Trotz der unleugbaren Aehnlichkeit des Grundrisses der beiden Kirchen von Trier und Braine, auch letztere war ursprünglich eine Marienkirche, sind doch ihre Unterschiede so grofs, dafs man wieder versucht wird, ihren unmittelbaren kunstgeschichtlichen Zusammenhang in Frage zu ziehen.

Im inneren Aufbau hat St. Yved ein Triforium, das in Trier fehlt, einfache grofse Fenster ohne Mafswerk, von denen keines verblendet ist, in den Querschiffen grofse Fensterrosen. Dagegen sind in Trier viele Fenster mehr oder weniger verblendet, alle zweitheilig. Die Säulenringe fehlen in Braine, alle Profile sind kräftiger, einfacher und meist aus ungebrochenen Kreislinien gebildet.

Im Aeufsern haben auch die Gesimse der untern Dächer zu Braine reiche Blattverzierungen, bleiben die Oberfenster in voller Gröfse bis zu ihrem Fufse frei und sichtbar, geht eine äufsere Gallerie vor diesen Oberfenstern her, wachsen die Strebepfeiler bis zum Dachgesimse auf, um mit ihm architektonisch verbunden zu werden, sind die Giebel durch Seitenthürme flankirt und steigt das Gemäuer des Mittelthurmes in einem einzigen Stockwerk in wundervoller Leichtigkeit und Schönheit auf. Die Treppen liegen in den Strebepfeilern der westlichen Ecken des Kreuzschiffes. Alles das ist in Trier anders. Dort befinden sich zwei Treppen in den Ecken des Ostchores, zwei in freien Rundthürmen im Westen. Die obere Gallerie geht nicht um den ganzen Bau und bleibt im Innern; nur die Westfassade hat ihren Giebel, neben dem die Strebepfeiler in kleinen Aufsätzen ziemlich unharmonisch schliefsen. Die übrigen Strebepfeiler enden weit unter den Dachgesimsen; an den Seitenwänden des Oberbaues fehlen die Strebepfeiler. Selbst die Grundrisse sind nicht so ähnlich, als bei einer oberflächlichen Betrachtung scheint. Die Chöre schliefsen in St. Yved in Halbkreisen, in der Liebfrauenkirche mit den Seiten von Vielecken, drei Kreuzesarme sind in St. Yved flach geschlossen, die Vierungspfeiler sind dort weit stärker und reicher profilirt, das Langhaus ist so lang als das Kreuzschiff mit dem Ostchore.

Man mufs sich darum fragen: „Würde der Baumeister der rheinischen Kirche nicht manche Dinge besser gemacht haben, wenn er die französische Abtei genau gekannt hätte?“ Die Flankirung des Westgiebels durch Thürme ist in Braine überaus reizend, dort sind die Obermauern der Kreuzschiffe mehr gesichert und der Thurm besser gelungen.

Das oben gegebene Schema beweist, dafs alles, worin der Trierer Grundrifs mit dem zu Braine übereinstimmt, sich leicht aus einem nach den gothischen Konstruktionsprinzipien behandelten Quadrat, das zu einer Centralanlage entwickelt werden soll, herstellen läfst. Vielleicht ist darum jene Uebereinstimmung nicht auf unmittelbare Beeinflussung zurückzuführen, sondern auf die Anwendung derselben Prinzipien.

Jedenfalls steht der Chorbau[11]) der im Jahre 1227 gegründeten Abtei Marienstadt bei Hachenburg im Nassauischen in der Mitte zwischen dem Aufbau der Trierer Marienkirche und der Klosterkirche von Braine. Der Meister der Liebfrauenkirche hat wahrscheinlich den Marienstatter Bau gekannt, und bei der Gliederung des Innern mehr verwerthet, als jenen nordfranzösischen. In Marienstatt fehlt wie in Trier

---

[10]) Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« 2. Auflage III S. 368. Vgl. »Baugeschichte der Kirche des hl. Victor zu Xanten« von Beissel S. 76 f.

[11]) Eine kleine Abbildung bei Schnaase a. a. O. S. 381 nach Goerz „Die Abteikirche zu Marienstatt“. »Publ. des Nassauischen Alterthumsvereins.« (Wiesbaden 1866.)

das Triforium und gehen die Gesimse wie Reifen um die Säulen. Wer weifs, ob nicht der Baumeister der Liebfrauenkirche der Leiter der Trierer Dombauhütten war, der im Strome der damaligen Entwickelung stand? Im Ostchore des Domes und in dem Kreuzgange zeigt sich eine stete Entwickelung, der Uebergang aus der romanischen Kunst in die gothische. Konnte ein talentvoller Steinmetz jener Zeit nicht bei Beginn einer neuen Kirche, bei der Uebernahme einer neuen Arbeit, einen Sprung wagen, einen Aufschwung nehmen und in neue Bahnen einlenken, zu der so glänzende Vorbilder ihn hinzogen?

Schnaase geht nicht zu weit, wenn er den leider unbekannten Steinmetzen, welcher den Plan der Liebfrauenkirche entwarf und ausführte, ein hohes Lob spendet, indem er schreibt:

„Er verrieth an keiner Stelle die Mattigkeit des Nachahmers; jede Linie der Profilirung, jedes kleinste Detail athmet vielmehr eine Wärme der Empfindung, welche dem ganzen Werke einen Charakter der Jugendfrische und anspruchsloser Schönheit verleiht, die jeden empfänglichen Zuschauer entzückt. So trat der gothische Stil schon bei seinem ersten Erscheinen auf deutschem Boden mit voller Selbstständigkeit und mit tieferem Verständnifs des Prinzips auf; der deutsche Geist behandelte ihn nicht als eine fremde, fertige Schöpfung, sondern als sein Eigenthum.“ Stephan Beissel.

In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen?

IV.



Die bisher wiedergegebenen und besprochenen Einwürfe haben, wie uns scheint, die Beweisführung der Gothiker nicht erschüttert; wir glauben dieselben sämmtlich als nicht stichhaltig erwiesen zu haben.

Aber damit können wir unsere Aufgabe nicht als erledigt betrachten, vielmehr haben wir blofs für die Behandlung der Kernfrage den Weg freigemacht, der Frage nämlich: besitzt der romanische Stil ein solches Mafs von Vorzügen, dafs er auch neben dem eingestandenermafsen vollkommneren gothischen Stil noch berechtigt erscheint. So lautet nämlich die Forderung unseres hochverehrten Gegners: „Freigebung des romanischen Kirchenbaues und die Aufhebung des Monopols für den gothischen, das weder aus stilistischen noch aus ästhetischen noch aus praktischen Gründen zu rechtfertigen ist.“ (a. a. O. S. 107.)

Zu Gunsten des romanischen Stiles wird zunächst folgendes ausgeführt (a. a. O. S. 85) „Die Vorzüge der Gothik und ihre bestechenden Reize dürfen unser Auge nicht so blenden, dafs es blöde wird gegen die unleugbaren und eigenartigen Schönheiten der romanischen Kunst, uns den Geschmack an ihr verdirbt und unser Urtheil zu ihren Ungunsten besticht; die Gothik, das soll ihr zugestanden sein, und haben wir oben ausdrücklich ihr zugestanden, leistet Höheres, vielleicht sogar das denkbar Höchste in Bewältigung und organischer Durchbildung der Mauermassen. Aber der romanische Kirchenbau kann doch auch im Vergleich mit ihr nicht als ein konstruktiv verfehltes, unorganisches, künstlerisch werthloses oder ganz minderwerthiges Gebilde bezeichnet werden. Es waltet doch auch hier ein konstruktives Gesetz, ein Streben nach Belebung und organischer Beseelung todter Massen, nur ein viel einfacheres und schlichteres, und auch hier erstehen wirkliche Organismen, nur Organismen anderer Gattung, kräftigeren, urwüchsigeren Schlages. Zwar wird der Gegensatz zwischen tragenden und getragenen Gliedern nicht geradezu aufgehoben wie im gothischen Stil, sondern in seinem Recht belassen, aber völlig befriedigend in ein richtiges naturgemäfses Gleichgewicht gebracht. Es wird die Horizontale nicht völlig aufser Kraft und Geltung gesetzt; der romanische Stil arbeitet vielmehr mit der Horizontalen und mit der Vertikalen, läfst beide kraftvoll zusammenwirken, weckt durch die Strebekraft der Vertikalen die Horizontale aus todter Ruhe und dämpft durch das ruhige Beharren der Horizontalen und namentlich auch durch den gemessenen Aufschwung des Halbkreisbogens das unruhige Emporeilen der Vertikalen. Auch hier keine unerlöste Schwere, sondern künstlerische Bewältigung und Durchgliederung der Mauermassen, ja im spätromanischen Stil bereits ein überaus reiches und weitgehendes Streben nach Auflösung und kühner Durchbrechung der Wände durch

Gallerien, Blendarkaden, gekuppelte Fensteranlagen und Rosetten — nur nicht bis zur Verflüchtigung der Zwischenmauern; auch hier bereits eine kräftige Bewegung nach oben, eine entschiedene Höhenentwicklung, nur kein so athemloses, leidenschaftliches, ungestümes Emporeilen aller Glieder, sondern ein mafshaltendes, besonnenes, zielbewufstes, sich selbst bescheidendes Aufstreben."

„Diese Unterschiede mögen dem romanischen Stil seinen Rang nach dem gothischen anweisen, aber sie begründen den selbstständigen, durchaus gesunden und tüchtigen Charakter des ersteren, kraft dessen er neben dem gothischen sich voll behaupten kann; ihnen dankt der romanische Stil etwas, was dem gothischen abgeht, jedenfalls nicht in diesem Mafse zukommt: Die monumentale Ruhe, die getragene Würde, den majestätischen Ernst, die mafshaltende Einfachheit und Bescheidenheit. Er dankt das hauptsächlich jener Lebenswurzel, durch welche er mit dem Boden der altchristlichen Architektur und damit mit dem Boden der altklassischen Kunst verbunden ist."

Dann wird ferner darauf hingewiesen, wie der romanische Stil „so gut den Charakter des Christenthums abprägt wie der gothische, nur nach einer anderen Seite und in einer anderen Weise. Ist die Gothik mehr das Abbild der lichten, tröstlichen, erhebenden Momente des Christenthums, so wird die Romanik zum steinernen Symbol seiner ernsten, furchtbaren, beugenden, erschütternden Wahrheiten. Spricht die Gothik mit tausend Zungen zur Phantasie und erst durch die Phantasie zu Verstand und Herz, so redet der Lapidarstil der romanischen Formensprache erschütternd zum Gemüth und Willen. Predigt die Gothik: Sursum corda, so ruft die Romanik: Humiliate capita vestra Deo, predigt die Gothik Aufstreben zum Himmel, Emporhebung des Erdenlebens in lichte Höhen der Verklärung, so predigt die Romanik Bufse, Verdemüthigung, Einkehr in sich selbst, Unterwerfung unter die Auktorität des Glaubens und der Kirche, Abtödtung, Entsagung als einzigen Weg nach oben und zum Heile."

Ein empfängliches Gemüth wird — um an die zuletzt wiedergegebene Erwägung anzuknüpfen — zweifellos einen ganz verschiedenen Eindruck von den verschiedenen Bauwerken in sich aufnehmen: hier wird es sich freudig gehoben, dort zu ernsten Gedanken angeregt fühlen, hier mag es sich frei und fröhlich aufschwingen zu Gott, dort demüthiger Bufsgesinnung Raum geben. Ob aber dies alles einzig oder auch nur vornehmlich auf Rechnung des Stiles zu setzen ist? Wird nicht eben so sehr, vielleicht noch mehr, die Eigenart, sagen wir: die Individualität des Monumentes — sei es nun romanisch oder gothisch — die innere Ausstattung, das Licht, ja auch die Umgebung und Zeit, eine Reihe von zufälligen Umständen und endlich nicht zum wenigsten die Gemüthsverfassung, mit welcher der Besucher die Kirche betritt, für die Stimmung, welche das Bauwerk in ihm weckt, von entscheidender Bedeutung sein? Es sind das Imponderabilien, aus denen sich — mag man noch so sehr ihre Berechtigung anerkennen — schwerlich ein zuverlässiger Mafsstab für unsre Frage gewinnen läfst. Aber wenn wirklich das Bauwerk an sich eine so deutliche Sprache redete, sollten wir dann der einen Gemeinde Tag für Tag Humiliate capita vestra predigen lassen, während der andern aus den Steinen des Gotteshauses täglich ein Sursum corda entgegentönte? Wir möchten dann lieber das Letztere wählen, wie ja auch die Kirche alle Tage des Jahres Sursum corda singt, aber nur zu gewissen Zeiten den Gläubigen Humiliate capita zuruft.

Auch die Darstellung der Vorzüge des romanischen Stils gegenüber der Gothik fordert Widerspruch heraus; denn die Uebertreibungen, welche der letztern vorgeworfen werden, sind keineswegs dem Stile als solchen eigen, sondern finden sich nur in einzelnen Werken der Spätzeit, wo Lust an Uebertreibung und Willkür sie veranlasst haben. Oder wird denn wirklich in der Gothik überhaupt der Unterschied zwischen tragenden und getragenen Gliedern aufgehoben? wird denn wirklich die Horizontale ganz aufser Kraft und Wirkung gesetzt? eilen denn wirklich die Vertikalen so unruhig zur Höhe empor? so athemlos, leidenschaftlich, ungestüm, dafs der romanische Stil demgegenüber das Bild des mafshaltenden, besonnenen, zielbewufsten Aufstrebens darbietet?

Rühmen doch die Kunstforscher gerade an der Gothik, dafs sie die gleichförmigen Massen in ein System von tragenden und getragenen, haltenden und gehaltenen Gliedern auflöse, dafs sie das Baugerüste in seiner konstruktiven Bedeutung vor den blofs füllenden und abschliefsenden Wänden hervorhebe und seine

Funktionen in der äufseren Form zum Ausdruck bringe, so dafs es dem Auge des Beschauers in ähnlicher Weise sich kundgebe wie das starre Knochengerüst des Körpers unter dem Spiel der Muskeln und Sehnen und den weichen Linien der Haut. Die Forscher rühmen gerade die Folgerichtigkeit und Strenge, mit der in der Gothik alle Theile ihrer Stellung und Aufgabe entsprechend gebildet und ornamental ausgestattet werden. Wahr ist freilich, dafs dieses Streben nach Durchdringung und Belebung der Massen, nach zweckentsprechender Gestaltung der einzelnen Glieder im gothischen Stile nicht zuerst auftritt, sondern bereits im romanischen Stil, anfangs schüchtern, dann mit steigender Kühnheit, sich kund gibt. Aber wahr ist ebenfalls, dafs es den romanischen Stil nicht vor dem gothischen auszeichnet, vielmehr dort erst anfängt zu wirken und zu arbeiten, bis es in der Gothik zum vollen Durchbruch kommt. Wie im Ei der Lebenskeim so schlummert in dem romanischen Stil das Organisationsprinzip der Gothik, wie das Vöglein wächst und erstarkt, indem es aus der es umgebenden Hülle seine Nahrung nimmt, bis es endlich, völlig herangereift, die jetzt überflüssige, ja hinderliche Schale sprengt und abwirft, so wächst auch das Prinzip der Auflösung und Organisirung der Massen in den romanischen Werken heran, bis es die alte Hülle abstreift und in neuem selbstgewirkten Gewande jugendfrisch und frei hervortritt. Es ist der Geist der Gothik, der im romanischen Stil noch in fremden Lauten stammelt, bis er seine eigene, aus seinem innersten Wesen geborene Sprache ausgebildet hat, die in jedem folgenden Bauwerk bestimmter ertönt, bis sie in den Bauten der Blüthezeit der Gothik ihren reinsten und vollendetsten Ausdruck gefunden hat.

In dieser vollendeten Formensprache der Gothik, d. h. in der Früh- und Hochgothik, hat man sehr wohl den Unterschied zwischen tragenden und getragenen Gliedern hervortreten lassen: die Säulen erweitern sich zum blumengeschmückten Knauf, der auf fester Platte die ganz anders profilirten Bögen oder Rippen aufnimmt, die Säulenbündel sind von den Kapitälen wie von einem Band umschlossen, und heben sich dadurch scharf von den auf ihnen ruhenden Gliedern ab. Aber all' diese Theile sind nicht mehr so gewaltig und schwer, wie im romanischen Stil, die Säulen werden nicht mehr von der Mauerlast schwer gedrückt, sondern tragen gleichsam spielend auf ihren zierlichen Köpfen die auf ihnen stehenden oder aus ihnen emporwachsenden oberen Bauglieder. Wenn aber infolgedessen die Träger leicht und schlank gebildet werden können, wenn die Deckplatte des Kapitäls schmal wird und sich zuweilen unter dem üppigen Blätterschmuck fast verbirgt, so werden die Glieder dennoch auf das Bestimmteste von einander geschieden, so wird ihre verschiedene Aufgabe durch den Unterschied in der Profilirung auf's Schärfste hervorgehoben.

In der Spätgothik hat man freilich diesen Unterschied zuweilen wieder verwischt, indem man nicht nur bei dem Anschlufs der Arkadenbögen, sondern sogar beim Aufsetzen der Gewölberippen die Kapitäle ganz unterdrückte und die Profilirungen unverändert vom Boden aus bis zum Bogenschlufs aufsteigen liefs. In ästhetischer Hinsicht ist das ein Rückschritt, aber das gibt kein Recht, der Gothik überhaupt den Vorwurf zu machen, als ob sie tragende und getragene Glieder nicht genügend unterschiede und der romanische Stil sie hierin übertreffe.

Wird denn übrigens in den romanischen Bauten der Gegensatz immer so klar betont? Wir brauchen gar nicht an jene frühromanischen Kirchen zu denken, in denen die Arkadenöffnungen einfach aus der flachen Wand herausgeschnitten sind; auch in den vollendetsten Werken tritt er nicht immer scharf hervor. Im Dom zu Mainz z. B. steigen die Arkadenträger unverändert über den Anschlufs der Arkadenbögen und der Seitenschiffsgewölbe empor bis unter die Fenster des Oberschiffes, wo sie durch rundbogige Blenden sich vereinigen. Sie scheinen gar nicht die Aufgabe zu haben, weit früher eine schwere Last aufzunehmen, diese ist gewissermafsen nur zwischen sie hineingespannt, und die Bogenanfänge sind blofs durch eine schmale Gesimsleiste angedeutet, welche zudem an der Vorderseite der Hauptstützen nicht einmal durchgeführt ist.

Nicht anders verhält es sich mit der Anschauung, in der Gothik werde die Horizontale ganz aufser Kraft und Geltung gesetzt, während der romanische Stil sie mit der Vertikalen kraftvoll zusammenwirken lasse. Richtig ist, dafs die Vertikale den gothischen Stil im Gegensatz zum altchristlichen Basilikenstil beherrscht.

Während hier die architektonische Eintheilung von der horizontalen allein abhängt, tritt im nordischen Gewölbebau die Vertikale nicht nur als gleichberechtigt hinzu, sondern drängt auch die Horizontale in den Hintergrund, ohne ihr aber alle Geltung zu nehmen. Schon im romanischen Gewölbebau tritt diese Herrschaft der Vertikallinie hervor und mit dessen Weiterentwicklung wird auch sie immer mehr durchgeführt. In der Blüthezeit der Gothik behält dabei aber die Horizontale ihr volles Recht als einigendes Band, das sich um alle die aufstrebenden vertikalen Glieder schlingt und sie fest miteinander verbindet. Selbst in den allerreichsten Bauten werden die unteren Theile durch genügend starke horizontale Linien zu einem Ganzen zusammengefafst, während die Spitzgiebel und Fialen, welche nach oben hin die letzten Horizontallinien überragen, sich frei und losgelöst von jedem Zwang in die Luft erheben, um in ihren Blumenknäufen den Duft der künstlerischen Idee, der sie entsprossen, zum Himmel auszuathmen. Sogar von den Kölner Domthürmen, in denen der Vertikalismus auf's Höchste gesteigert ist, läfst sich dies noch behaupten. Die einzelnen Stockwerke werden durch reichgeschmückte Gesimse geschieden, welche sich um die sämmtlichen mächtig vortretenden vertikalen Glieder herumziehen. Ihre Wirkung wird gesteigert durch das breite horizontale Band der Fensterbrüstungen über den Portalen, wie der Gallerien in den einzelnen Stockwerken. Und aufserdem stellen die Zwischeneintheilungen der Strebepfeiler in ihren genau in gleicher Höhe verlaufenden Blendarkaden in den unteren Stockwerken noch eine weitere ideelle Horizontalverbindung her, die allerdings weiter nach oben immer mehr zurücktritt und sich beim Ansatz der Helme so weit verflüchtigt, dafs sie kaum noch hervortritt. Also auch hier, wo doch alles mächtig nach oben streben soll, wo die Idee des Aufstrebens die ganze Architektur vollkommen beherrscht, ist die Horizontale nicht einmal ganz aufser Kraft und Geltung gesetzt. Ebenso behält auch im Innern die Horizontaltheilung ihre Bedeutung, und wird mit voller Klarheit in dem oben und unten von kräftigen Gesimsen eingerahmten Triforium ausgesprochen, welches den ganzen Hochbau umschlingt. Bei den meisten gothischen Bauten, namentlich einfacheren, herrscht der Vertikalismus nicht so entschieden vor, wie beim Kölner Dom.

Es gibt aber auch wieder romanische Bauten, welche in dem Vorherrschen der Vertikalen den gothischen mit Recht an die Seite gestellt werden können. Das vorhin erwähnte Beispiel des Mainzer Doms beweist es. Die einzige Horizontallinie, welche im Innern zur Höhentheilung verwandt wird, ist das schwache Gesims, das sich über den Arkadenbögen zwischen die Pfeiler spannt, und wenn man nun auch die Gesammtreihe der Mauerblenden als ein horizontales Band und Eintheilungsglied auffassen kann, so tritt diese Bedeutung doch gegenüber der mächtigen vertikalen Theilung viel mehr zurück, als es in den gothischen Bauten die Gesimse und Triforien thun. Noch stärker macht sich vielleicht, ungeachtet der Unterbrechungen in den Diensten, der Vertikalismus im Speierer Dom geltend, während umgekehrt wieder in manchen gothischen Domen die Horizontale recht entschieden hervortritt und scharfe Höhentheilungen bewirkt. Man braucht jedenfalls nicht zu den romanischen Werken zu flüchten, um einem übermäfsigen Vertikalismus zu entgehen und eine angemessene Betonung der Horizontalen neben der in beiden Stilen vorherrschenden Vertikalen anzutreffen.

Wenn in den gothischen Bauwerken die Vertikallinien lebhafter emporeilen, als in den romanischen, so rührt dies einfach von der schlankeren Gestaltung und schärferen Scheidung der Vertikalglieder her. Die schweren romanischen Halbsäulen können unmöglich das Auge so leicht zur Höhe führen als eine ebenso hohe nur halb so starke, von ihrem Hintergrunde schärfer abgelöste Dreiviertelsäule. Aber leidenschaftlich und unruhig ist dieses Aufstreben nicht. Auch in romanischen Kirchen gehen Dienste vom Boden ununterbrochen bis zum Gewölbe empor, und in nichts unterscheiden sich von ihnen die gothischen als durch die feinere Profilirung. Nur da, wo ein scharfes und mageres Rippenprofil vom Boden aus bis in die Gewölberippen selbst hineinläuft, ohne auch nur in einem Kapitäl eine Unterbrechung und Hemmung zu finden, wie in manchen spätgothischen Kirchen, nur da kann man mit Recht von athemloser Hast und leidenschaftlichem Ungestüm reden. Dafs aber der Halbkreisbogen als Abschlufs der aufsteigenden Bewegung dem Auge mehr Befriedigung gewähre als der Spitzbogen, möchten wir doch bezweifeln. Je höher und schlanker die Gewölbeträger hinaufgeführt werden, einen um so höheren

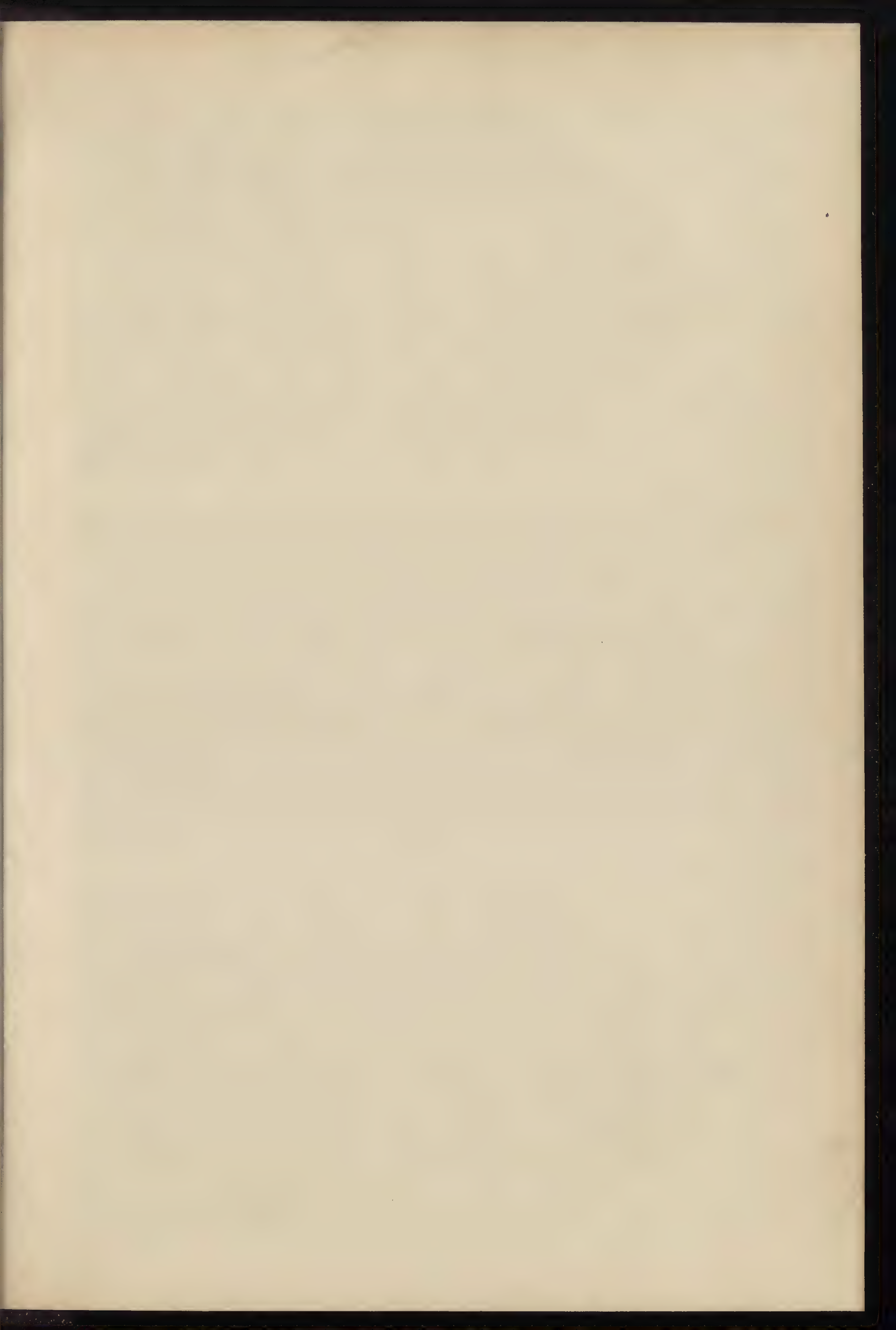
Bogen verlangen sie über sich. Für die grofsen Höhen unserer spätromanischen und gothischen Dome ist der Halbkreisbogen im Gewölbe zu niedrig. Denn im Gewölbe mufs die aufsteigende Linie allmählich ihre Bewegung verlangsamen und im Schlufs des Gewölbes mufs sie ihren End- und Ruhepunkt finden. Der Halbkreis aber schwingt die senkrecht aufstrebende Bewegung zu plötzlich herum und läfst sie über den Höhepunkt hinaus, in dem sie zur Ruhe kommen müfste, wieder nach unten zurückkehren. Bei geringen Höhen der Arkaden ist ein solcher Widerspruch nicht vorhanden oder wird nicht gefühlt, um so mehr, als auf dem Bogen noch eine sichtbare Last ruht, und auch bei den Fensteröffnungen, welche noch neben und über sich Mauerstücke haben, also aus der Wand herausgeschnitten sind, wird es nicht so sehr fühlbar. Es ist darum gewifs aus einem richtigen ästhetischen Empfinden heraus geschehen, dafs die Meister unseres sog. Uebergangsstils die Gurten des Mittelschiffgewölbes stets nach dem Spitzbogen gebildet haben, auch wenn sie in den übrigen Bautheilen die romanischen Formen, soviel sie konnten, festhielten. Sie konnten eben — auch abgesehen von den Forderungen der Konstruktion — der steileren Bogenform, die ihnen aus gothischen Werken schon bekannt war, gar nicht mehr entrathen, da sie der aufstrebenden Tendenz der abendländlichen Gewölbebauten vollkommener als der Halbkreisbogen gerecht wurde.

Gerne erkennen wir die majestätische Ruhe der romanischen Bauten an, möchten aber hier nur die kurze Bemerkung hinzufügen, dafs wir als den Gegensatz dieser Ruhe nicht die Unruhe, sondern die Bewegung betrachten. Die gothischen Bauten, in denen die Struktur mehr an's Licht tritt, sind bewegter, aber darum nicht unruhig. Wo die gothische Struktur zu reicherer Ausgestaltung kommt, wo der Organismus sich mannigfaltiger verästelt, da treten auch dem Auge mehr Einzelheiten entgegen als der romanische Stil sie bieten kann, und beides zusammengenommen, das Durchscheinen der Struktur und die weitere Durchbildung der Einzeltheile stellt gröfsere Anforderungen an die künstlerische Auffassung. Es kann das Werk nicht in einem Blick erfafst werden, es mufs erst in seinen Einzeltheilen und dann in der einheitlichen Zusammenfassung derselben verstanden werden, ehe sich in der Seele des Beschauers jene Empfindung ruhiger Befriedigung, welche das volle Erfassen bringt, einstellen kann. Dafür ist dann aber auch der ästhetische Genufs um so viel gröfser und inhaltvoller. (Forts. folgt.)

Essen. Joseph Prill.

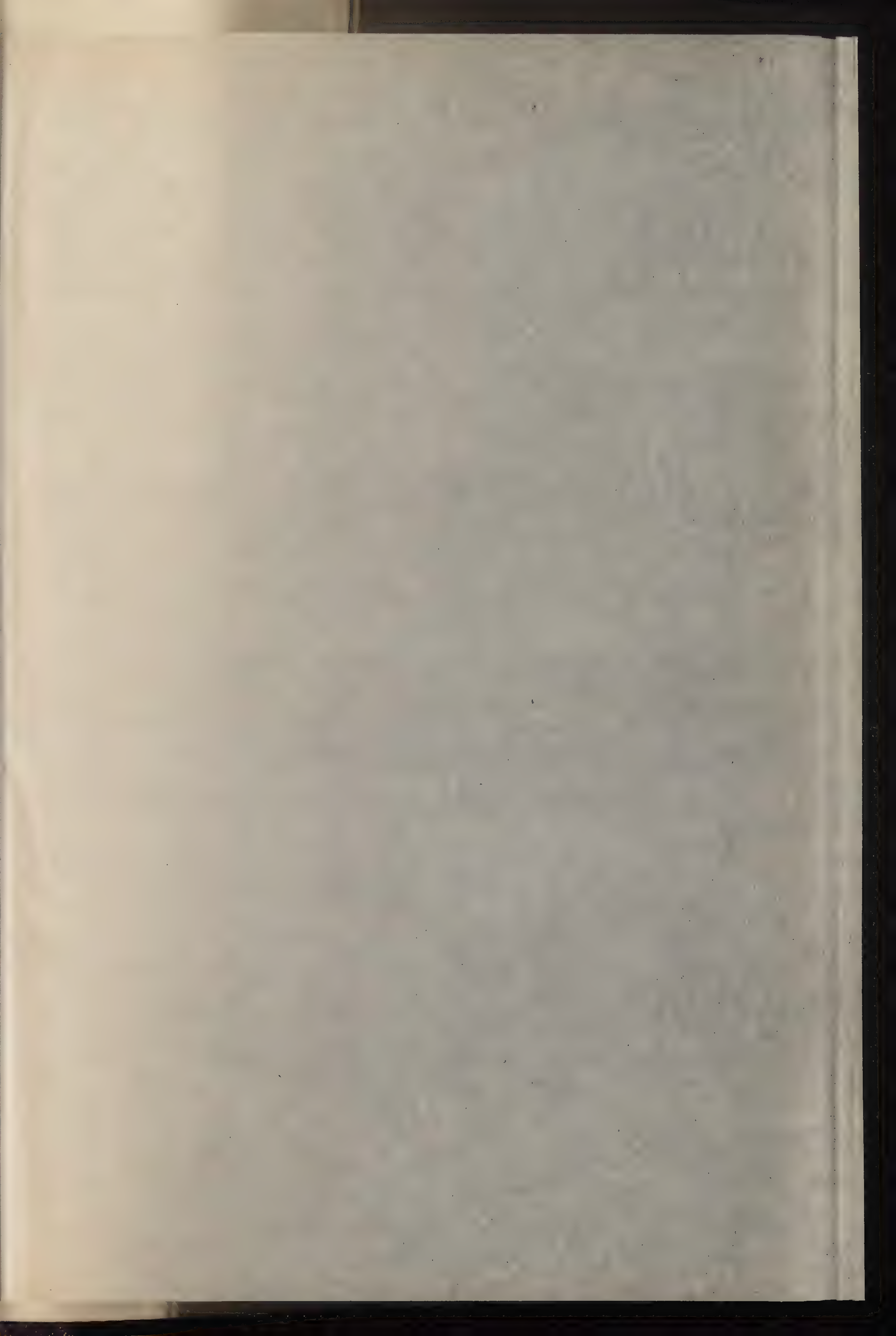
Bücherschau.

Die katholische Kirche in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in der Schweiz, das bei der Allg. Verlagsgesellschaft in Berlin erscheinende Prachtwerk der Leo-Gesellschaft, dessen Programm und Erstlingsheft hier (Bd. XI, Sp. 347/348) eingehend besprochen wurde, ist in schnellem Fortschritt bereits bis zum XIV. Heft gediehen. Die ersten 10 Hefte beschäftigen sich mit den deutschen Diözesen, als deren letzte Strafsburg erscheint, und im Anschlufs daran werden die übrigen deutschen Jurisdiktionsgebiete, also die apostolischen Vikariate und Präfekturen behandelt, einschliefslich der militärischen und der Missionen in den deutschen Schutzgebieten. Sodann beginnt im XI. Heft die Schweiz, zunächst, nach einem allgemeinen Ueberblick die Diözese Basel-Lugano, der im XII. Heft Chur, St. Gallen, Lausanne-Genf, im XIII. Heft Sitten und die Abteien Einsiedeln und St. Moritz folgen. Die Diözese Luxemburg schliefst hier an, und im XIV. Heft wird die lange Reihe der österreichisch-ungarischen Bisthümer u. s. w., die 15 Hefte umfassen soll, durch einen orientirenden Exkurs über die kirchlichen Verhältnisse und deren geschichtliche Entwicklung eingeleitet. — Das grofs angelegte Werk hat die Aufgabe, die es sich gestellt hat, bis jetzt gut gelöst, sowohl in dem referirenden und beschreibenden Text wie in seinen zahlreichen, durchweg sauber ausgeführten Illustrationen, die in den Porträts der Bischöfe und sonstiger kirchlichen Würdenträger, in Städtebildern, Abbildungen von alten kirchlichen Baudenkmälern, Figuren, Gemälden, Kleinkunstgegenständen aller Art bestehen. Neue kirchliche Kunstdenkmäler werden nur ganz ausnahmsweise berücksichtigt, obgleich sonst die modernsten Dekorationsmittel nicht verschmäht werden. Da jede Diözese ihren eigenen Bearbeiter hat, so waltet natürlich in dem musivisch zusammengesetzten Buch eine grofse Mannigfaltigkeit in Betreff der Accente, aber diese gereicht ihm nicht zum Nachtheil. Das aktuelle Bild, welches hier durch berufene Referenten von den Verhältnissen in einem so hervorragenden Theil der katholischen Kirche geboten wird, gewinnt durch die Verschmelzung des Alten und Neuen und Allerneuesten einen ganz besonderen Werth und Reiz. H.

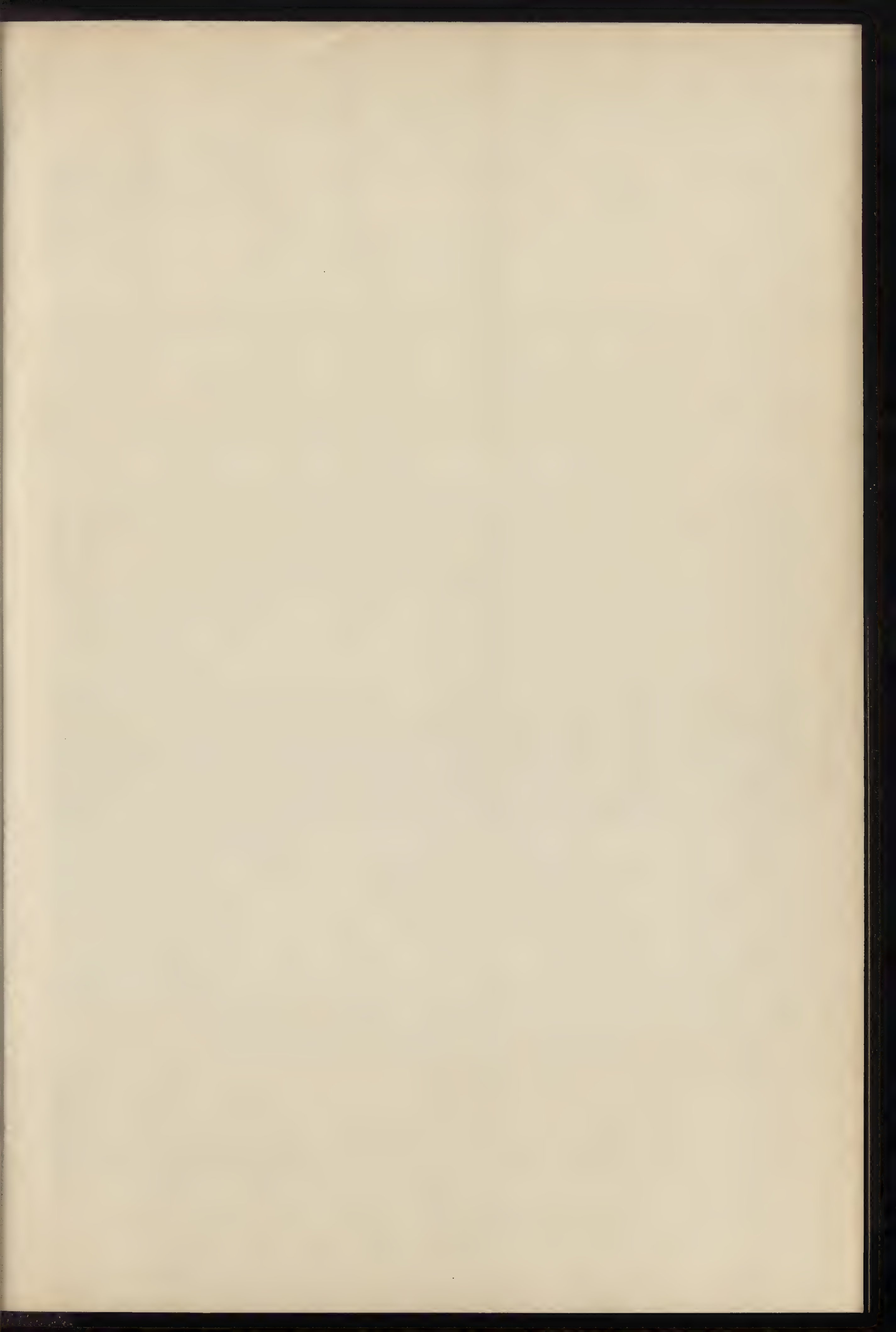




Madonna und Stifterpaar vom Meister des hl. Bartholomäus.









Meister des hl. Bartholomäus: Die Anbetung der hl. drei Könige.

(Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollern'sche Sammlung.)

Erläuterungen folgen demnächst im XIII Jahrgang.



Die Anbetung der H. drei Könige

Abhandlungen.

Zwei neue bischöfliche Chormantel-agraffen.

(Mit 2 Abbildungen.)

Dem Hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Hubertus Simar, als dem scheidenden Kollegen, verehrten die Professoren der theologischen Fakultät in Bonn zu seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl von Paderborn die hier abgebildete Agraffe, welche Hofgoldschmied Gabriel Hermeling in Köln Anfangs 1892 ausgeführt hat. Als Vorbild diente das herrliche frühgothische Monile, welches im Schatze der alten Abtei-, gegenwärtigen Pfarrkirche zu Hochelten neben manchen anderen Kostbarkeiten sich erhalten hat und den Patron des Stiftes, den hl. Vitus, unter einer breiten Baldachinarchitektur darstellt auf einem quadratischen, durch Vierpässe erweiterten Hintergrunde. Dieselbe Grundform ist für die frei behandelte Nachbildung beibehalten, 13 *cm* im Durchmesser, und auch hier bildet eine Standfigur den Mittelpunkt, die vollrunde Statuette des hl. Hubertus, der in der Rechten auf dem Buche den Hirschkopf trägt, mit der Linken den Stab hält. Der ihn bekrönende, in hochgothischen Formen gehaltene Baldachin ist aus dem Sechseck konstruirt und der ihn abschliefsende Zinnenkranz läuft um die drei Seiten des geschindelten Daches, um geradlinig die beiden Mafswerkflügel zu bekrönen, welche die Mittellaube flankiren, zur Fläche überleitend und in kräftigem, sich verjüngendem Strebepfeiler ausklingend. Um die gleichfalls polygone Konsole, auf der das Figürchen steht, zieht sich ein Hängefries, der nach beiden Seiten bis zu den Eckstreben sich fortsetzt. Unter der Konsole verziert den Grund das emaillirte Wappenschild, welches rechts das goldene Kreuz im rothen Felde, also das Wappen der Diözese Paderborn, links den Hirschkopf mit Kreuz im grünen Felde, das persönliche Wappen des Bischofs zeigt. Ebenfalls durch emaillirte Wappenschildchen sind die beiden seitlichen Pässe, entsprechend dem alten Vorbilde, gefüllt, indem rechts das Paderborner Stiftswappen, links das Bonner Stadtwappen: oben schwarzes Kreuz im weifsen Felde, unten rother Löwe im blauem Felde, angebracht ist. Die ganze Platte ist durch Kreuzschraffur belebt bis zu der Mafswerkgravur, welche direkt zu dem mit Recht sehr kräftig gehaltenen, stark profilirten Rande überleitet. Je eine mächtige Rose markirt die Ecken des Quadrates wie die Passmitten, ein Kranz zierlicher Rosetten die Hohlkehle, und ihr weifser Silberton verursacht auf dem vergoldeten Grunde einen ebenso dankbaren Farbenwechsel, wie er durch die Silberstatuette inmitten der vergoldeten Architektur bewirkt wird. — Möge das ebenso musterhaft ausgeführte wie entworfene Kleinod den hochverehrten Oberhirten als glückverheifsender Stern zurückgeleiten in den alten Sprengel mit seinem unvergleichlichen Dome, in dessen Schatzkammer seit dem XIV. Jahrh. ein sehr merkwürdiges Reliquiar den Ruhm des hier von jeher mit ganz besonderer Feierlichkeit umgebenen hl. Hubertus kündet!



Seiner Eminenz dem Hochwürdigsten Herrn Kardinal und Erzbischof Dr. Philippus Krementz widmete im Spätherbst 1893 zur Erinnerung an seine Berufung in den höchsten Rath der Kirche eine vornehme Dame die hier abgebildete, ebenfalls durch Hermeling ausgeführte Agraffe, welche die hl. Ursula mit ihren Gefährtinnen darstellt, gemäfs dem im Museum Wallraf-Richartz zu Köln befindlichen Gemälde (Nr. 64) aus der Schule Stephan Lochner's. Dieses liebliche Bild schien sich für dieses Kleinod als Vorbild um so mehr zu eignen, als die Stifterin desselben der Ursulapfarre angehörte, der Nachbarin des erzbischöflichen Palais, und es bedurfte nur ganz unbedeutender Aenderungen in der Zeichnung, um die Darstellung der Dreipafsform anzupassen, die gleichfalls einem altkölnischen Gemälde entlehnt ist. Für den Hintergrund empfahl sich der blaue Ton, dessen Belebung durchschimmernde Rankenverzierungen besorgen konnten, und der felsige Boden wurde mit Recht durch eine Art von Blumenbeet ersetzt, welches den altkölnischen Malern besonders geläufig war und dem Schmelzkünstler willkommene Gelegenheit bietet für die Anbringung feiner farbiger Effekte. Auf die koloristische Wirkung kommt es ja bei dieser so vornehmen wie schwierigen Technik namentlich an; je leuchtender und intensiver die einzelnen Farbtöne sind und je mehr sie sich zu einer harmonischen Stimmung vereinigen, um so gelungener wird das Emailbild sein, wenn anders die Zeichnung nicht nur an sich korrekt, sondern auch der Technik angepafst ist, deren Wesen in der flachen Reliefirung des glänzenden, daher aus Silber oder Gold gebildeten Grundes besteht. Nur durch die feinempfundenen Abstufungen des Flachschnittes sind die Lichter und Schatten, die helleren und dunkleren Nüancen der einzelnen Töne erreichbar, und gerade hier liegt der Prüfstein für die künstlerische Bedeutung des Emailleurs. — Im vorliegenden Falle vereinigen sich beide Qualitäten: die technische und die künstlerische zu einem höchst anmuthigen Gebilde, welches durch den kräftigen, aus zwei Kordeln und rosettengeschmückter Kehle zusammengesetzten Rahmen in seiner Wirkung noch gehoben wird. Die schlanke edle Gestalt der hl. Ursula beherrscht die ganze Tafel, deren Mittel- und Glanzpunkt das grüne Untergewand bildet. Neben ihm kommen die blauen, violetten, rothen Kleidchen der Genossinnen auf dem mausgrauen Pelzfutter des dunkelvioletten Mantels prächtig zur Geltung, mit diesem auf dem kobaltblauen Fond kräftig sich abhebend, durch den die damaszirten Arabesken mildernd hindurchscheinen. Da herrscht Licht und Leben, Linien- und Farbenspiel, Mannigfaltigkeit und Einheit! Auch der in dunkles Grün getauchte Rasen mit seinen lichtschimmernden Blümchen schafft einen wirkungsvollen Kontrast. Ein gelbvioletter ganz lichter Ton beherrscht die Karnationstheile; und die goldigen Nimben, welche die Köpfe umgeben, ergänzen den Farbenrhythmus, den sie beherrschen, ohne ihm zu stören. Ganz mit Grubenemail bedeckte alte Mantelschliefsen sind nicht selten, im (gothischen) Reliefschmelz ausgeführte mir aber nicht bekannt, obwohl diese Periode dieses bischöfliche Schmuckstück besonders pflegte, für welche gerade diese glänzende Technik in hervorragendem Maafse sich empfehlen dürfte. Schnütgen.

Der Meister des heiligen Bartholomäus.[1]

Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

I.

Mit Lichtdruck (Tafel VI) und 2 Abbildungen.



Das Lebenswerk jenes unbekannten altkölnischen Malers, über den St. Bartholomäus einstweilen das Namenspatronat ausübt, reizt wie wenige anonyme Bildergruppen unsere Wifsbegier nach Name, Herkunft und Bildungsgang seines Urhebers. Eine schrullenhafte Sonderlingsnatur spricht sich in diesen Gemälden aus, ein Künstler, der sich in stiller Zurückgezogenheit und Mufse, fern von jedem handwerksmäfsigen Betrieb in die Wiedergabe subtiler Reize der farbigen Erscheinungswelt versenkte; in dessen Phantasie verklingende Empfindungskreise sich ausleben, auf dessen Tafeln schmächtige gothische Heiligengestalten sich in das schillernde Gewand einer neuen Kunstübung einhüllen. Dramatisches Leben fehlt den Kompositionen des Bartholomäusmeisters; sie wirken nicht wie frisch erfafste Szenen der Alltagswelt. Seine Erfindungskraft erlahmt bei komplizirten Hergängen und er zieht es vor, auf seinen Tafeln einfache Gruppen oder Einzelgestalten aneinander zu reihen. Wie feingeschnitzte Statuen, die soeben zu vollem Leben erwachen, stehen die Figuren auf erhöhtem Piedestal. Es ist selten eine bewegte Handlung, die sie verbindet, sondern eine verwandte übertriebene Sensibilität, ein gleichgestimmtes Gefühl schüchterner Veneration vereint sie. In gesuchter Attitude und outrirten Bewegungen drehen sich diese Heiligen einander zu oder sind sinnend mit ihren Attributen beschäftigt. Die „sacra conversazione" scheint gedämpft wie im Flüstertone geführt zu werden.

Diese Stimmung bleibt aber nicht stets dieselbe. In vereinzelten Darstellungen aus der Passion wird der Ausbruch des Affektes um so heftiger und erregter; er erschüttert krampfhaft die gebrechlichen, schmiegsamen Gestalten. Der unsägliche Schmerz um den Tod des Erlösers verzerrt die winzigen Gesichtszüge der Trauernden, jammernd mit gespreizter Geberde wenden sie sich um Mitleid zu dem Beschauer.

Manchmal überschneiden die Figuren den gemalten gothischen Rahmen, der das Bild wie ein Gehäuse einfafst. Verschlungene Ranken mit krausem, ausgezahntem Blattwerk, wie aus Metall ciselirt, hängen von den Bogen herab. Den Hintergrund bildet gewöhnlich ein feingemusterter Teppich, zwischen Pfeilern ausgespannt, ein Ueberbleibsel des alten Goldgrundes; über ihn hinweg gönnt uns der Meister den Blick in lichte Fernen.

Diese Beschränkung bei der Wiedergabe der Örtlichkeit, dieser Verzicht auf eine reicher abgestufte Tiefenwirkung, das statuenhafte Sonderdasein der einzelnen Figuren beruht in der künstlerischen Intention des Meisters. Indem er nur Vordergrund und die Fernen sichtbar werden läfst, indem er die Figuren fast in einer Fläche anordnet, vermeidet er schwierige perspektivische Konstruktionen und fühlt sich um so sicherer, die volle Illusion der Körperlichkeit seiner Gebilde in beschränktem Raum zu erwecken.

Die delikate malerische Ausgestaltung aller Einzelheiten ist das eigentliche Kunstgebiet des Bartholomäusmeisters. Sein Auge haftet an phantastisch-verschnörkeltem Zierath, an feingemusterten knitterigen Brokatstoffen, am schillernden Glanz von Gold, Edelgestein, Perlen und Pfauenfedern. Er gibt die Farben in schimmernden duftigen Tönen, er verweilt gern bei jedem Gewandstück und Geräth, den zierlichen Blumen und Kräutern des Wiesengrundes.

Ganz besonderen Fleifs kostet ihn die Modellirung des Inkarnates, auch wird keine Hautfalte, kein Aederchen vergessen.

Ein Hauptwerk des Künstlers schildert den Erlösertod Christi zwischen Heiligengestalten. Von dem dornengekrönten Haupte des gekreuzigten Heilandes rinnen in täuschender Naturtreue hellblinkende Thränen, sie mischen sich mit Blutstropfen und dem trüben Wasser aus der Seitenwunde und ziehen ihre feuchten Fäden an dem fahlen todten Leib hinab.

Der Meister des hl. Bartholomäus ist auch ein Freund von allerlei ausgetüftelten Maler-

[1] Vergl. Henry Thode in der »Zeitschrift für christl. Kunst« I. (1888) S. 374 f. und des Verfassers Nachtrag zu J. J. Merlo »Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit«, Düsseldorf 1895.

scherzen und mag mit Lachen zugeschaut haben, wie die ersten Betrachter des Thomasaltares die Brummfliege zu verscheuchen suchten, die sich auf der rechten Flügeltafel am Boden sonnt.

Völlig in seinem Element ist der Maler bei der ausführlichen Veranschaulichung einer einfachen Aktion der Hände, bei der die nervöse Beweglichkeit der einzelnen langen, dünnen Finger besonders hervortritt. Mit zaghafter Umständlichkeit schiebt z. B. auf dem Mittelstück des Thomasaltares der bekehrte Jünger seine Rechte — ein wahres Meisterstück minutiöser Durchführung mit ihrer weichen, faltigen Haut, dem Geästel der blauen Adern — in die Seitenwunde des verklärten Erlösers. Christus hat mit gespreizten Fingern den Arm des Apostels erfafst und leitet vorsichtig dessen Bewegung.

Eine gesuchte übertriebene Regsamkeit der Gliedmafsen, das Bemühen, jedes Motiv zu erschöpfen und mit äufserster Deutlichkeit durchzubilden, kann als ein wesentliches Merkzeichen der bizarren Auffassungsweise unseres Künstlers bezeichnet werden.

Es fehlte natürlich nicht an Versuchen, den Namen und Bildungsgang dieses sonderbaren Meisters und die Zeit seiner Thätigkeit ausfindig zu machen. Als der Altar des hl. Bartholomäus mit sieben Einzelfiguren[2]) im Beginn unseres Jahrhunderts von den Brüdern Boisserée aus der Kölner Columbakirche erworben wurde, war die Feinheit und der Reiz der malerischen Durchbildung dieser Tafeln der einzige Beweggrund für die irrige Zuweisung an den berühmten Holländer Lucas van Leyden.

Aus der Chronologia Carthusiae Coloniensis[3]) gewann man später einiges zuverlässiges Material, um wenigstens die Entstehungszeit und die Stifter zweier Hauptschöpfungen, des Thomas- und des Kreuzaltares im Wallraf-Richartz-Museum zu fixiren. Beide Flügelwerke stammen aus der Kölner Karthause und zwar von den Seitenaltären am Lettner, die 11. August 1481 durch den Erzbischof Hermann von Hessen geweiht wurden. Zu deren Ausschmückung mit Gemälden machte zuerst der Laienbruder Johann von Strafsburg im Jahre 1485 eine Schenkung von 105 Goldgulden. Beim Tode des Patriziers Dr. utr. jur. Peter Rinck am 8. Februar 1501 wird dann ferner erwähnt, dafs die Klosterkirche diesem Wohlthäter den kostbaren Schrein auf dem Kreuzaltar verdanke, und dafs er schon früher 250 Goldgulden für die Gemälde des Thomasaltares gespendet habe. Die erste Dotation erfolgte vermuthlich noch 1485, da Rinck damals das Amt eines Rektors der Universität innehatte.[4]) Der Chronist gibt dem späteren Werk bei weitem den Vorzug, verschweigt aber den Namen des Urhebers und so bleibt die Vermuthung, dafs jener Meister Christophorus,[5]) der unter dem Prior Hermann Apeldorn 1471 eine zartgetönte Tafel für den Altar der hl. Engel in wunderbarem Farbenschmelz schuf, nun auch jene uns erhaltenen Bilder gemalt habe, ohne Beweisstück.

[2]) München, Kgl. Pinakothek Nr. 48, 49, 50. — Lithographien von Strixner, Photographien von Hanfstängl und Bruckmann. »Klass. Bilderschatz« Nr. 1603. — Das Wappen (rother Adlerflug und zwei Kleeblätter im grauen [weifsen?] Feld) sowie die bürgerliche Marke finden vielleicht noch ihre Deutung auf eine Kölner Patrizierfamilie.

[3]) Merlo „Kunst und Kunsthandwerk im Karthäuserkloster zu Köln" in den »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 45« — „1481 11 augusti s. Tiburtii mart. sacro die bina recenter in odaeo erecta altaria ipsis manibus archipraesulis Hermanni consecrata fuerunt: dexterum in honorem ss. trinitatis, gloriosae virginis Mariae, exaltationis sanctae crucis specialis patronae, s. Joannis Baptistae, s. Andreae apostoli, ss. Vincentii, Quintini et Viti martyrum, ss. Caeciliae, Agnetis, Eufemiae ac Dorotheae virginum: repositis in eodem de s. cruce, ss. Joannis Bapt.) Vincentii, Christinae, Dorotheae etc. reliquiis.

Sinistrum in honorem ss. Ariados, deiparae virginis, s. Thomae apostoli specialis patroni, s. Joannis evang., s. Hypoliti mart., ss. Hieronymi, Ambrosi, Aegidii confessorum, ss. Helenae reginae, Mariae Magdalenae, Mariae Aegyptiacae, Afrae, Symphorosae ac Felicitatis, reclusis de s. cruce, ss. Hypoliti, Germani, Caeciliae, Helenae etc. reliquiis . . ."

„Anno 1485. Ipso anno f. Joannes de Argentina, conversus in sua professione deputavit 105 aureos pro picturis tabularum duorum altarium in odaeo."

[4]) H. Keussen »Matrikel der Universität Köln« 255, 51. — Chronologia Chart. Col. „Anno 1501 8 februarii naturae debitum solvit clariss. d. Petrus Rinck, i. u. d., quondam nostrae domus novitius, sed invalescentibus morbis habitum exuere compulsus, praecipuus noster maecenas, a quo praeter beneficia in vita collata e testamenti sui tabulis adepti 200 florenos communes, medietatem capellae suae, tabulam nempe pro ara s. crucis in odaeo (cuius similem prius obtulerat ad aram s. Thomae, 250 aureis tunc temporis, sed minus aestimatam, cum sit pretiosissima), item . . . ."

[5]) „Ipso anno tabula altaris ss. angelorum a. m. Christophoros egregiis picturae coloribus fuit adumbrata."

Die Zeitdifferenz schien sogar gegen diese Annahme zu sprechen.

In neuerer Zeit hat dann Alfred von Wurzbach[6]) die kühne Hypothese aufgestellt, dafs jene Kölner Gemälde von dem grofsen oberdeutschen Meister Martin Schongauer († 2. Febr. 1491) herrühren. Diese übergrofse Ehre trug dem Anonymus unverdient manche Herabsetzung und geringschätzigen Seitenblick ein. Mit dem grofsen Vorläufer Albrecht Dürer's ist allerdings der Maler des Bartholomäusaltares absolut nicht zu vergleichen. Ihm fehlt der frische überquellende Born der Erfindung, die Ursprünglichkeit und die überzeugende Kraft der Charakteristik, die Mannigfaltigkeit der Stimmungen und der innige Contakt mit dem wirklichen schlichten Leben. Die Kunst des Kölner Malers ist die des feinfühligen fleifsigen Epigonen, undenkbar ohne das Vorbild grofser Meister, deren Kompositionen seine Phantasie erst befruchten, in deren naive Empfindungswelt er sein kränkliches Naturell mühsam zu transponiren sucht. Der Bartholomäusmeister war nicht selbst ein Bahnbrecher, sondern nur deren Nachahmer. Figuren und Szenen aus bekannten Gemälden und Stichen schweben ihm vor Augen, wenn er dieselben religiösen Gegenstände behandelt; Reminiszenzen an berühmte Schöpfungen erwachen in ihm, sobald er eine grössere Anzahl Gestalten zu bewegten Gruppen vereinigen möchte.

Oberrheinische und niederländische Einflüsse berühren sich in seinen Bildern, sie bestimmen gemeinsam seine Formenauffassung, seine Typen, seine Motive. Dem grofsen Martin Schongauer verdankt er weit mehr als etliche gelegentliche Anregungen. Wie dieser ging aber auch der Kölner bei den scharfgezeichneten charaktervollen Kompositionen des Roger van der Weyden in die Schule. Die Einzelformen und die überladene Gewandbehandlung sind ursprünglich dem Werk des Elsässers entlehnt und dies Vorbild bleibt immer noch kenntlich, wenn auch der süfsliche barocke Geschmack des Anonymus und seine tüftelnde Hand es ummodelt. Einige der frühesten Gemälde zeigen auch in der Farbengebung den Anschlufs an Schongauer.

Unter den kölnischen Malern steht ihm der längst verstorbene Stephan Lochner relativ am nächsten. Eine gemeinsame Herkunft vom Oberrhein könnte manche Anklänge erklären. Vielleicht hat ihn auch ein Landsmann im weiteren Sinne in die Sphäre des fascinirenden niederländischen Realismus eingeführt. Der Anblick der subtilen Reize vlämischer Tafelbilder weckte vornehmlich die eigenthümliche Begabung des Bartholomäusmeisters. Als ein eifriger Schüler Roger's resp. dessen Nachfolger verfeinerte er allmählich seine malerische Technik, versuchte er sich an der naturalistischen Durchbildung eines jeden Details, verlieh er seinen Gemälden jene Zartheit des Tons und der Stimmung, die vor allem auch seinen lichten landschaftlichen Fernen zu gute kam.

Diese mannigfachen Phasen einer langjährigen künstlerischen Thätigkeit sollen nun an Beispielen erläutert werden. Manches Räthsel wird ungelöst bleiben, da wir bisher nicht einmal im Stande waren, so nahe an den Meister des hl. Bartholomäus heranzutreten, um den Schleier seiner Anonymität zu heben.

Unter der Benennung „Brabanter Schule" besitzt das Fürstlich Hohenzollern'sche Museum zu Sigmaringen ein Triptychon Nr. 140,[7]) das ich mit Bestimmtheit als ein frühes Jugendwerk des Bartholomäusmeisters in Anspruch nehme. (Vergl. Lichtdrucktafel VI.) Ludwig Scheibler notirte vor diesem Altärchen „zwischen Weyden und Memling stehend". Neuerdings ist sogar die Autorschaft des jungen Hans Memling vermuthet worden. Niederländische Technik verschmilzt in dem Madonnenbildchen mit inniger deutscher Empfindung. Diese holdselige Jungfrau in der Rosenlaube, die so schüchtern und demüthig auf das Christkind in ihren Armen herabblickt, stammt aus dem lieblichen Kreis der Paradiesesbildchen Stephan Lochner's. Doch die Zeichnung, die Formen sind hier andere geworden. Eine gewisse Aengstlichkeit und Unsicherheit verräth zwar noch den Anfänger. Sogleich fällt das Mifsverhältnifs zwischen dem schmächtigen Leib und dem schweren hohen Schädel störend auf. Die Bildung der kahlen Stirn, die hohen

[6]) Vergl. Dr. Alfred von Wurzbach »Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke« Wien. Manz 1880.

[7]) Fürstl. Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen Nr. 140. Holz. h. 0,84 *m*, br. 1,37 *m*. Das Triptychon stammt aus der Kölner Sammlung Weyer 1862. Auktionskatalog Nr. 226½. — Die Vorlage zu dem beigefügten Lichtdruck verdanken wir der Munifizenz Sr. Kgl. Hoheit des Fürsten von Hohenzollern.

Schläfen, der Mittelscheitel, welcher das röthlichblonde, weich herabfliefsende Haar theilt, erinnern an das vlämische Marienideal, doch die rundlichen weichen Wangen mit dem zierlichen Kinn, die Umrisse der sanften, niedergeschlagenen Augen, die breite Nase und der winzige Mund mit den vollen Lippen, die in den Winkeln spitz zulaufen, dies Alles entspricht dem Typus des Martin Schongauer. Vollkommen nach dessen Art ist die Gewandbehandlung, das üppige krause Gefältel, die knorrigen Wulste und rundlichen Brüche, welche die feinen Glieder einhüllen. Dem Madonnenbild in der Colmarer Stiftskirche sind auch die Farben entlehnt, das weinrothe Unterkleid der heiligen Jungfrau, ihr hochrother dunkelgrün gefütterter Mantel. Das zartrosige Inkarnat ist hingegen weicher, verschmolzener wie bei der berühmten Altartafel, die Kontouren nicht so herb und fest gezogen.

Das nackte Jesuskind ruht auf einem weifsen Tüchlein, reckt munter die Aermchen und Füfse und guckt schalkhaft zum Beschauer hinüber. Die schmalen weichen Hände der Madonna, die das Knäblein behutsam umfassen, sind zwar in der Weise Schongauer's gezeichnet und bewegt, doch bemerkt man schon die rundliche, löffelartige Bildung der Fingerspitzen, die dem Meister des hl. Bartholomäus eigenthümlich ist. Goldnimben fehlen vollständig. Lichter blauer Himmel schimmert durch die Rosenranken. Eine Ziegelmauer mit ihren Zinnen umfriedet den stillen Blumengarten, wo Lilien, Veilchen und Akelei wachsen; sie setzt sich auf den beiden Flügeltafeln fort und erhebt sich hinter dem Stifterpaar zu stattlichen gothischen Portalbauten mit den bedeutsamen Wappenschildern der Dargestellten. Die Erscheinung dieser jugendlichen Braut- oder Eheleute läfst zunächst nach Pflegma und Tracht auf vlämischen Ursprung schliessen. Erst nach näherem Vergleich mit anderen frühen Arbeiten des Bartholomäusmeisters erlangen wir gerade aus diesen Tafeln neben dem äufseren auch den stilistischen Anhalt für die neue Bestimmung.



Abb. 1. Ausschnitt des Bildes „Anbetung des Christkindes". Berlin, Sammlung Hainauer.

Links kniet der Donator in reichgemustertem faltigen Pelzmantel. Die Fingerspitzen sind zierlich zusammengelegt; der schwarze Filzhut hängt auf dem Rücken. Sein weiches bartloses Gesicht mit matten blauen Augen wendet sich ergebungsvoll zur Schützerin. Tiefschwarzes Haar hängt in Strähnen dicht über die Stirn und die blassen Wangen. Seine reizlose Lebensgefährtin gegenüber hat den mageren Leib in ein schwarzes, weifsverbrämtes Sammetkleid gesteckt; ein Purpurgürtel schnürt ihre schmale Taille, sie verharrt vor sich hinblickend in überaus steifer, gezwungener Haltung. Neben ihr auf einer seidenen Tasche liegt das weifse Schofshündchen ausgestreckt und hebt aufhorchend das kluge Köpfchen mit den glänzenden Augen. Der Maler hat mit besonderem Fleifs das modische Kostüm, Haube und Schleier der jungen Dame, die Edelsteine und Goldfiligran ihres prunkvollen Halsschmuckes

wiedergegeben. Das bleiche Antlitz mit dem blöde niedergeschlagenen Blick, der kleinen Stulpnase mit auffällig gezeichneten Nüstern findet sich genau übereinstimmend auf einem anderen allgemein anerkannten Jugendwerk des Bartholomäusmeisters wieder: bei der reichgeputzten Wärterin hinter Maria auf dem Bilde der Anbetung des neugeborenen Christkindes in der Sammlung Hainauer zu Berlin (Vergl. Abbildung 1).

Weitere sichere Kennzeichen für dieselbe Autorschaft ergeben die Zeichnung und Bewegung des Kinderkörpers, die graulichen Schatten im Fleisch und der süfsliche Ausdruck des Stifterkopfes. Die Gesammthaltung des Kolorits ist allerdings tiefer und wärmer, die Ausführung zeugt von dem gesammelten Fleifs einer ersten Meisterschöpfung. Auf der Rückseite der Flügel sieht man eine unbedeutende Leistung: Christus am Kreuz, grau in grau gemalt.



Abb. 2. „Christi Geburt" des Sforzaaltärchens. Brüssel.

Zu der stilkritischen Betrachtung bietet das Wappen des Donators eine schätzbare Ergänzung. Herr Stadtarchivar Professor Dr. Hansen hatte die Liebenswürdigkeit, die Abzeichen zu deuten, sie gehören der Kölner Schöffenfamilie van Rile.[8])

Auf dem alten Rahmen las man eine Inschrift, deren Echtheit mit Recht bezweifelt wurde, da sie ungeschickt und nicht fehlerfrei geschrieben auf neuer Goldfarbe stand. Es war nur die verständnifslose Copie der ursprünglichen Bezeichnung. Eine sorgfältige Reinigung und Wiederherstellung, welche Herr Hofrath Gröbbels, der Direktor der Gallerie zu Sigmaringen, veranlafste und Herr Professor A. Hauser in München mit bekannter Sachkenntnifs ausführte, brachte die echte intakte Aufschrift unter dem Anstrich wieder zum Vorschein. Unter dem Porträt des Stifters steht: etatis · xxx anom *(aetatis XXX annorum.)* Am Rahmen der Mitteltafel:

Hoc opus pfectu ao m · iiijc lxxiij · xxvii *(hoc opus perfectum anno MCCCCLXXIII [1473] — XXVII)* fortgesetzt unter dem Frauenbildnifs: die Juliii (sic) etatis · xvi anom *(die Julii — aetatis XVI annorum.)**)

Die genaue Datirung und die unreife Jugend der Donatrix sprechen für die Entstehung der Gemälde bei einem bestimmten Ereignifs, etwa der Vermählung des jungen Paares.

In ebendemselben Jahre 1473 hatte Martin Schongauer seine monumentale Tafel mit dem ernsten Gnadenbild der Gottesmutter in der Stiftskirche zu Colmar aufgerichtet. Der Eindruck dieses erhabenen Werkes erstreckt sich über weite Lande, er reflektirt selbst in dem kleinen Votivaltärchen des Kölner Bürgersohns. Für unsere Kenntnifs und Beurtheilung des Bartholomäusmeisters ist diese bestimmte Jahreszahl von hohem Werth. Sie macht es nothwendig, seine Entwickelung um ein Decennium hinaufzurücken. Der Kölner Sippenmeister, der Meister von St. Severin sind erheblich jünger. Zur selben Zeit malte der Meister des Marienlebens die Votivtafeln des Johann von Mecheln, des gelehrten Pastors an St. Columba. Gewisse Anklänge in Ausdruck und Gesichtszügen sollen nicht übersehen werden. Man vergleiche z. B. den Kopf der Madonna in Sigmaringen mit der Maria der Anbetung der heiligen Dreikönige im Germanischen Museum Nr. 26 (Photographie Höfle und Licht-

[8]) Die Personen der Dargestellten waren leider nicht bestimmt zu ermitteln. — Das Wappen zeigt in blauem Feld weifsen Sparren, umgeben von drei weifsen Granatäpfeln. — Ein Hermann van Ryle war zwischen 1439—1457 Rathsherr, 1455 „geweldemeister" und „thornmeister"; er wird noch 1473 erwähnt. Vergl. Keussen a. a. O. 138, 37. Walter Stein »Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln« I. 319, II. 374, 376.

*) Gütige Mittheilung des Herrn Hofrath Gröbbels.

druck von Nöhring). Wer hier die augenscheinliche Anregung spendete, wer sie empfing, dürfte allerdings schwer zu entscheiden sein. Im Allgemeinen bleibt unser Anonymus dem Machtgebiet des führenden Kölner Malers fern und wendet sich unmittelbar zu den Werken Roger's, dessen Nachfolger und des Martin Schongauer.

Früher noch als die Stiftung des jungvermählten v. Rile möchte ich „die Madonna von St. Bernhard verehrt" in der Sammlung Dormagen zu Köln ansetzen.[9]) Ich halte das Bildchen für einen der allerersten, noch recht befangenen Versuche des Bartholomäusmeisters.

Maria steht in kirschrothem Gewand in dem von einer Zinnenmauer umschlossenen Paradiesesgarten. Sie wendet ihr Antlitz dem Heiligen zu, blondes Haar umfliefst ihre Schultern. Das drollige Christkind in ihren Armen müht sich nach Leibeskräften den Gnadenstrahl aus der Mutterbrust seinem irdischen Bruder, dem hl. Cistercienserabt zukommen zu lassen, der voll schwärmerischer Hingebung emporschaut. Sein goldener Bischofstab bot dem Maler Gelegenheit, mit all' dem minutiös gebildeten Figurenschmuck ein wahres Musterstück für gelehrige Goldschmiede zu liefern. Von dem Haupte des Doctor mellifluus schlingt sich ein Spruchband aufwärts mit der Inschrift: *Monstra te esse matrem!* Auf dem goldenen schwarzschraffirten Himmelsgrund schwebt ein Engel in knieender Stellung mit der Krone der Himmelskönigin. Die Figuren unten zeigen goldene (erneuerte) Scheibennimben. In der überaus gespreizten Bewegung der Hände Maria's, der outrirten Haltung des völlig verzeichneten Kinderkörpers hat zuerst L. Scheibler die Eigenart des Bartholomäusmeisters erkannt. Die Tafel hat ein wenig gelitten, doch die stilistische Uebereinstimmung mit dem Sigmaringer Altärchen ist noch aus allen Einzelheiten ersichtlich.

Eine dritte Jugendarbeit des Kölners, die schon genannte „Geburt Christi" in der Sammlung Hainauer Nr. 57[10]) (Abbildung 1) hat bei Gelegenheit der Berliner Ausstellungen 1883 und 1898 die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gelenkt; Wilhelm Bode, O. Eisenmann und L. Scheibler schrieben sie übereinstimmend der Frühzeit des Bartholomäusmeisters zu.

Bei unsicherer spitziger Zeichnung und steifer Gruppirung der Figuren zeigt die Tafel in ihrer sorgsamen Durchbildung doch schon malerische Qualitäten von eigenartigem Reiz. Die Farben sind licht und mannigfach, dabei lebhaft und ungebrochen. Im bleichen Inkarnat ist durch den delikaten Farbenauftrag, durch die weifslichen Lichter und grauen Schattentöne etwas von jenem zarten Schmelz und emailartigen Schimmer späterer Meisterwerke erreicht.

Mit Maria vereinigen sich zur Anbetung des kleinen Gottessohnes der alte Nährvater St. Joseph mit der Kerze leuchtend, fast karikirt im Ausdruck schwächlicher Gutmüthigkeit, eine dichtgedrängte Schaar weifsgekleideter Engelknaben und eine schlanke Bürgersfrau, en face sichtbar, im Brokatrock und frischgrünem Obergewand, eine anmuthig-schüchterne Erscheinung, konzipirt im Geiste des Dombildmeisters. Eine zweite festlich aufgeputzte Frauengestalt tritt von rechts mit der Laterne heran. Die ungläubige Zelanie, Hirten, Ochs und Esel vervollständigen im Hintergrund das Ensemble der Weihnachtsfeier.

Ein Umstand, bisher gänzlich unbemerkt, leiht diesem Stück eine besondere Wichtigkeit und wirft ein scharfes Licht auf den Bildungsgang des Bartholomäusmeisters.

Die knieende Gestalt der heiligen Jungfrau ist nicht eigene Erfindung, sondern der linken Flügeltafel des Sforza-Altärchens in der Kgl. Gallerie zu Brüssel Nr. 31[11]) (Abbildung 2) entnommen. Die lieblichen Gesichtszüge hat der Kölner zwar noch süfser und zierlicher zu gestalten gesucht, doch im Typus, der Haltung und Gewandung schlofs er sich getreu an dies Vorbild. Das weifse Kleid, der blaue Mantel fliefst in denselben langgezogenen Falten an dem schlanken Körper herab, nur am Boden breitet sich die Stoffmasse verworrener aufgebauscht in knitterigen Brüchen und Wulsten.

[9]) Photographie von Anselm Schmitz Köln. Das Gemälde ist mit den besten Stücken der Sammlung des verewigten Dr. Dormagen jetzt im Kölner Museum ausgestellt.

[10]) Holz, h. 0,71 *m*, br. 0,62 *m*. Ehemals Sammlung Beurnonville zu Paris 1881 Nr. 356. — Photographien Braun, Photographische Gesellschaft, Nöhring. — Vergl. W. Bode im »Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen« IV, 181. Eisenmann im »Repertorium für Kunstwissenschaft« VI, 252. L. Scheibler ebenda VII, 55, 56.

[11]) Photographie von Hanfstängl, München.

Das Brüsseler Triptychon ist im Gallerie-katalog Hans Memling benannt und die Hand des Brügger Meisters wird von mehreren Sachverständigen wenigstens in den Flügelbildern wiedererkannt. Ich finde keine wesentlichen stilistischen Unterschiede zwischen Mittelstück und Seitentafeln und bescheide mich, das ganze Werk dem Atelier des Roger van der Weyden zuzutheilen. Es entstand wahrscheinlich in den fünfziger Jahren, bestimmt vor 1466, dem Todesjahr des Francesco Sforza.

Dies Altärchen, das in die Fremde wanderte, ist nun nicht blofs durch den blinden Zufall zum Muster des jungen Kölner Malers geworden. Die Entlehnung ist nicht etwa für ihn ein belangloses Armuthszeugnifs. Der Meister des hl. Bartholomäus erstrebt mit hingebendem Fleifs in Technik und Naturbetrachtung den Anschlufs an die vielgepriesenen vlämischen Kunsterneuerer zu einer Zeit, als der oberdeutsche Hans Memling sich in Brügge einbürgerte, als die Schöpfungen des Roger van der Weyden noch frisch und ungemindert in ihrer ergreifenden Wirkung die Phantasie aller nordischen Künstler beschäftigten. Martin Schongauer war sein überragender Mitschüler, ein verwandtes Streben verknüpft beide. Daneben blieben auch die zarten beseelten Gestalten, die von den Altären der altersgrauen Kölner Kirchen herabblickten, nicht ohne Eindruck; auch unser Maler wünschte ja die weltfremde Hingenommenheit, das Entzücken, die himmlische Freude zu schildern.

Die verschiedenartigen Bildungsfaktoren erklären das unsichere Schwanken und Experimentiren mit malerischen Mitteln bei diesen drei Jugendwerken. Stets aber verräth die nervöse Erregtheit aller Figuren, die Zeichnung der Extremitäten, der sentimentale süfsliche Gesichtsausdruck den bizarren Geschmack und die sonderbare Künstlerhandschrift des Meisters vom hl. Bartholomäus. (Fortsetzung folgt.)

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

Der Domkreuzgang in Augsburg.



Anläfslich der im Jahre 1890 zu Augsburg tagenden Generalversammlung der Görresgesellschaft bezeichnete der nunmehrige Oberhirte der Rottenburger Diözese eine Beschreibung des monumentalen Schmuckes des Augsburger Domkreuzganges als eine ebenso wünschens- als dankenswerthe Aufgabe. Dieselbe ist in den letzten Jahren in einem über jene Anregung hinausgreifenden Umfange von berufenster Seite, nämlich von dem Fortsetzer der Augsburger Bisthumsgeschichte, Dr. Alfred Schröder, gelöst worden. Es bleibt nur zu bedauern, dafs er seine auf den Domkreuzgang gerichteten Studien, die keineswegs nur lokales Interesse besitzen, nicht zu einer einheitlichen Publikation vereinigte, sondern auf verschiedene der lokalen Geschichtsforschung dienende Vereinsorgane vertheilte. Eine erste Abtheilung jener Studien, die sich mit der Baugeschichte des Kreuzganges befafst, erschien nämlich unter dem allgemeinen Titel „Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg" im XXIV. Jahrgange der »Zeitschr. d. hist. Ver. für Schwaben und Neuburg« (Augsburg 1897) S. 97 ff., zwei weitere Abtheilungen „die Monumente des Augsburger Domkreuzganges" behandelnd, folgten dann im »Jahrbuch d. hist. Ver. von Dillingen« X. Jahrg. (1897) S. 1 bis 59, XI. Jahrg. (1898) S. 31 bis 114.

Es verlohnt sich weitere Kreise auf die wichtigsten der in den genannten Abhandlungen niedergelegten Forschungsresultate aufmerksam zu machen, und zwar nicht nur um des Gegenstandes selbst willen, sondern auch im Interesse einer möglichen Anregung zu ähnlichen Untersuchungen. Denn ist es auch nicht unbekannt, welch' grofse Bedeutung Bauanlagen dieser Art, namentlich sofern sie auch als Begräbnifsstätten dienten, für die Kunst- und allgemeine Geschichte zukommt, so gilt es doch noch sehr viele dieser rings in deutschen Landen zerstreuten Begräbnifsstätten aus alter Zeit für die Geschichte erst wieder aus ihre Todesstille zu erwecken.

Schröder kommt zu der Ueberzeugung, dafs der Augsburger Kathedrale, deren Klerus nach der Chrodegang'schen Regel und somit in einem Kanonikerkloster lebte, schon zu Beginn des IX. Jahrh. ein Kreuzgang angegliedert war. Aus Gerhard's berühmter Vita s. Udalrici ergibt sich dann deutlich die ursprüngliche Lage des Monasteriums und somit auch

des Kreuzgangs, nämlich auf der Nordseite des Domes, also in der gleichen Richtung, welche der Kreuzgang bis zum heutigen Tage beibehielt. Wie anderwärts so löste sich auch in Augsburg das gemeinsame Leben des Domklerus auf und zwar hier gleich zu Beginn des XII. Jahrh. „Doch war damit der Kreuzgang keineswegs dem Verfalle preisgegeben. Vielmehr wurde er nun, durch die Verlegung der Kanonikerwohnung von dem Zusammenhang mit den Wohnräumen der Geistlichkeit losgelöst, je länger, je mehr als eine Zubehör der Kirche und namentlich seit er zum Begräbnifsplatz für den Domklerus diente, als ein geheiligter und ehrwürdiger Ort betrachtet, den in Stand zu halten, die Pietät zur Pflicht machte".

Während sich von dem romanischen Monasterium wenigstens ein von Säulen gestützter, gewölbter Raum (Kapitelssaal) und ein reich ornamentirtes Thürgewände erhalten haben, ist von dem zugehörigen Kreuzgange jede Spur verschwunden. Dagegen retteten sich einige architektonische Reste aus der folgenden Bauperiode bis zur Gegenwart, zugleich die einzigen Urkunden für die Datirung dieser Periode. Es sind ein Portal und ein paar Kämpfergesimse im westlichen Trakte des Kreuzgangs mit den deutlichen Formen des Uebergangsstiles, sodafs die architektonische Neugestaltung des ganzen Kreuzgangs oder wenigstens jenes westlichen Flügels in die erste Hälfte oder die Mitte des XIII. Jahrh. zu verlegen sein wird.

Eine spätere nicht unwesentliche Veränderung unseres Bauwerks war bedingt durch die Erweiterungsarbeiten an der Domkirche. Der Domkustos Konrad von Randeck unternahm nämlich in den Jahren 1331 bis 1346 nicht nur die Gothisirung der bis dahin in ihren romanischen Formen erhaltenen Kathedrale, sondern er fügte der dreischiffigen Pfeilerbasilika im Süden und Norden je ein neues Seitenschiff an, wodurch der Kreuzgang seinen südlichen Flügel verlor, dessen Raum nunmehr das neue nördliche Seitenschiff des Domes einnahm.

Ihre jetzige architektonische Ausgestaltung erhielten die noch übrigen drei Flügel des Kreuzgangs im Zeitraum von 1479 bis 1510 im Sinne der Spätgothik. Die Umfassungswände tragen auf einfachen Konsolen hohe und zierliche Stern- und Netzgewölbe mit beachtenswerthen, für die Geschichte des Baues werthvollen Schlufssteinen. Durch breite Fenster mit abwechslungsreichem Mafswerk ergiefst sich von der Hofseite her eine Fülle von Licht auf die Stätten des Todes. An der Errichtung des anspruchslosen aber gefälligen Werkes nahm Schröders Nachweis zufolge der bekannte Meister Burkhart Engelberger, dem Augsburg seine Ulrichskirche verdankt, wenn nicht einen mafsgebenden, so sicher hervorragenden Antheil.

Wenden wir uns nunmehr den Grabmonumenten des Domkreuzganges zu. Derselbe diente in seinem westlichen, dem ehemaligen Hauptchore der Kathedrale zunächstliegenden Theile als Begräbnifsstätte der Kanoniker (ambitus canonicorum), in seinem nördlichen Theile als solche der Domvikare (ambitus vicariorum); der östliche Flügel ward zum Begräbnisse von der Domkirche irgendwie nahestehenden Laien, Männern und Frauen, vielfach adeligen Herren, bestimmt (ambitus dominorum). Von den 431 Monumenten, die sich in dem Zeitraume von 1285 bis 1805, von dem Jahre des ältesten bis zu jenem des jüngsten datirbaren Begräbnisses, in den drei Hallen angehäuft haben, gehören zwei dem XIII. Jahrh. an, 55 dem XIV., 93 dem XV., 84 dem XVI., 108 dem XVII., 82 dem XVIII., 7 dem XIX. Schröder unterzog sich der mühsamen Arbeit, diese sämmtlichen Denkmäler nach Standort, Material, idealem Gehalte und künstlerischem Werthe etc. zu beschreiben und Regesten, zuweilen auch den ganzen Tenor ihrer Inschriften mitzutheilen. Ein chronologisches und ein Sachregister erleichtern den Gebrauch dieser für die Geschichte, Genealogie und Kunstgeschichte gleich werthvollen Arbeit. In einer zusammenfassenden Schlufsbetrachtung endlich macht uns der Autor mit seinen archäologischen Beobachtungen, der wechselnden Stimmung der Stifter, die aus den Grabmälern zu uns spricht, und den für die kunstgeschichtliche Forschung aus dem Ganzen von ihm abgezogenen Resultaten bekannt. Das Hauptsächlichste davon soll in dem Folgenden kurz zur Sprache kommen.

Im Unterschiede von anderen ähnlichen Anlagen, die entweder nur graphischen oder malerischen und plastischen Schmuck zugleich aufweisen, bringt der Augsburger Domkreuzgang nur Gedenksteine — eine Thatsache, die um so auffälliger ist, als für Augsburg ein brauchbares Steinmaterial von keiner Richtung

her leicht zu beschaffen war. Bezüglich dieser Gedenksteine macht Schröder Wahrnehmungen und Schlüsse, die für die Geschichte der mittelalterlichen Epitaphik sehr zu beachten sind und unter geänderten Verhältnissen auch anderwärts ihre Bestätigung finden können. Er unterscheidet zwischen der Grabplatte, einem in den Estrich eingelassenen Monolith, der Nachfolgerin der altchristlichen Loculusplatte und des Sarkophagdeckels — diese Form weisen die sämmtlichen Denkmäler von dem Jahre 1347 auf —: und zwischen dem Epitaph, einem in die Wand eingefügten Bild- oder Inschriftsteine. Das älteste Epitaph stammt aus dem eben genannten Jahre 1347. Von dieser Zeit an ungefähr bis zur Mitte des XVI. Jahrh. kommen dann beide Denkmalarten an ein und demselben Grabe zugleich vor, bis die Epitaphien allmählich über die Grabplatten obsiegten. Seit 1651 finden sich nur mehr Epitaphien. Wie haben wir uns nun den Entwicklungsgang von der Grabplatte zum Epitaph hin zu denken? Etwa in der Weise, dafs sich letzteres allmählich aus dem ursprünglichen Grabverschlusse herausstellte, indem die Grabplatte selbst in die Wand eingelassen wurde? Diese Uebung findet sich thatsächlich gegen den Ausgang des XV. Jahrh. Sie geht vielleicht mit auf Rechnung des fortschreitenden Humanismus, dessen Adepten anstatt ihr wohlgetroffenes Bild den Füfsen der Darüberhinwegschreitenden zu unterbreiten, lieber dieses erhalten und sich darin verewigt wufsten. Nach Schröder's Meinung ist der Entwicklungsgang der Epitaphien ein anderer und zwar selbstständiger. Was er Epitaph nennt, das habe vormals keine direkte Beziehung zu einem Begräbnisse besessen. „Das Epitaphium ist nicht ursprünglich als Erinnerungsstein gedacht; vielmehr verdankt es seine Entstehung der Absicht einer frommen Stiftung. Zur Ehre Gottes und der Heiligen und zur Zierde des geweihten Raumes stellte man an den Wänden Bildwerke auf, die im Laufe der Entwicklung (erst) auch als Gedenksteine für die Stifter dienten. Die Entstehungsweise der Epitaphien gibt sich deutlich kund in jenen frühen Wandskulpturen, welche gänzlich ohne Inschrift geblieben oder blos mit dem Namen des Stifters, nicht auch mit dem Todesdatum versehen sind; sie verräth sich überdies in dem Mangel eines äufseren Zusammenhangs zwischen Skulptur und Inschrift bei einigen älteren Exemplaren. Umgekehrt vermag diese Hypothese der Thatsache gerecht zu werden, dafs gerade bei Epitaphien die Todesdaten erst nachträglich ergänzt wurden, wodurch sich das betreffende Bild als Stiftung bei Lebzeiten zu erkennen gibt; und namentlich erklärt sich aus diesem ursprünglichen Charakter der Epitaphien als frommer Stiftungen der an sich auffallende Umstand, dafs die Epitaphien des Mittelalters durch den Gegenstand ihrer Darstellungen, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, gar keinen Bezug nehmen auf den Tod oder das Leben nach dem Tode oder die Auferstehung, sondern sich als Andachtsbilder von beliebigem Vorwurf zu erkennen geben." Nachmals haben sich dann derlei Bildwerke zu Denkmälern für Verstorbene entwickelt, wozu der Ort der Aufstellung, der Wunsch der Stifter, in ihrer Nähe bestattet zu werden, und schliefslich wohl auch eine verbilligende Art der Denkmalserstellung das Ihrige beitrugen.

Die ikonographische Entwicklung der Grabplatte und des Epitaphs verfolgt Schröder mit statistischer Genauigkeit. Heben wir daraus die wesentlichen Züge hervor, so halten sich das XIV. Jahrh. hindurch auf den Grabplatten für Geistliche Darstellungen von Halbfiguren in Medaillons mit solchen von Ganzfiguren das Gleichgewicht. Im XV. Jahrh. verschwinden erstere ganz gegenüber den nunmehr stets plastischer gebildeten Reliefdarstellungen der ganzen Figur, der zu Füfsen das Wappen beigegeben ist, während die Legende am Rande der Platte hinläuft. Die Laienmonumente zeigen nur Wappen als Füllung und Randumschrift. Vom XVI. Jahrh. an verdrängt auf den Grabplatten von Geistlichen und Laien die Inschrift die Umschrift, als plastischer Schmuck wird bei beiden Ständen nur mehr das Wappen verwendet.

Ein viel abwechslungsreicheres Feld der Thätigkeit eröffnete sich der Bildnerei bei den Epitaphien. Dieselben erscheinen in einer Menge von Variationen, wenn auch die weitaus überwiegende Mehrzahl bis zum Beginne des XVI. Jahrh. hin die Darstellung der Gottesmutter zum Gegenstande hat. Vielfach sind die vor Maria und dem göttlichen Kinde knieenden Stifter von ihren Patronen begleitet. Humanismus und Reformation machen sich aber von jetzt an deutlich fühlbar. Nicht nur begegnen jetzt Darstellungen, welche ohne irgend welchen

religiösen Gedanken lediglich der Verewigung des Verstorbenen dienen, auch die religiösen Vorwürfe als solche sind verschiedenen Wandlungen unterworfen. Die Darstellung der Schutzpatrone kommt in Abnahme. Auf 16 Bildwerken der zwei ersten Dezennien des XVI. Jahrh. fehlt die Gestalt des Patrons nur einmal. Dagegen kommt sie auf 25 Bildwerken der folgenden Dezennien nur mehr fünfmal vor. Schon kurz vor dem Ausbruche der Kirchentrennung sodann erreichen die Bilder aus Leben, Leiden und Glorie Christi an Zahl die Marienbilder. „Nicht ohne empfindlichen Schaden für die Kunst wird das dankbare und weite Gebiet der Heiligendarstellungen in den Hintergrund gedrängt: ein Jahrhundert später weifs die Epitaphbildnerei fast keinen anderen Gegenstand mehr, als Christus am Kreuze mit der knieenden Stifterfigur. Ohne grofses Bedauern sieht man endlich dieses mehr und mehr handwerksmäfsig behandelte und wenig variirte Motiv dem einfachen Inschriftepitaph das längst streitig gemachte Terrain gänzlich räumen."

In Augsburg haben sich bekanntlich nur spärliche Reste der einstmals nicht unbedeutenden Bildnerei aus dem Mittelalter erhalten. Was dem fanatisirten Pöbel in den Gotteshäusern leicht erreichbar war, ward dem Untergange geweiht. Auch der Dom gehörte von 1537 bis 1548 den religiösen Neuerern an und hatte unter ihrem Puritanismus zu leiden. In geschützterer Lage befand sich dagegen der anschliefsende Kreuzgang, obwohl auch hier die Bilderstürmerei genug ihrer traurigen Spuren hinterliefs. Um so werthvoller ist nun aber für die Geschichte der Augsburger Plastik, was sich hier erhalten hat. Es ermöglicht eine annähernde Orientirung über die ganze Entwicklung, welche für die kunstgeschichtliche Forschung zugleich den Vortheil bietet, dafs die Bildwerke mit verschwindenden Ausnahmen genau datirt sind. Schröder geht dieser Entwicklung nach. Er stellt die einzelnen Hauptphasen derselben fest und unterwirft schliefslich ihre am meisten charakteristischen Erzeugnisse einer eingehenden ästhetischen Würdigung. Der interessirte Leser wird die Darstellung Schröders selbst zur Hand nehmen müssen. Wir beschränken uns darauf, aus derselben nur noch einige der wesentlichsten Punkte herauszuheben. Darnach gelingt es zwar nicht, bestimmtere Anhaltspunkte für die an der Ausführung der Monumente betheiligten Bildhauer zu gewinnen. Nur an zwei Skulpturen war das Künstlermonogramm und nur an einer einfachen Grabplatte ein Steinmetzzeichen zu entdecken. Dagegen läfst sich an den vorhandenen Werken ganz deutlich die auf- und absteigende Linie der Kunstübung verfolgen. Diese letztere hängt, wie das B. Riehl auch für die Plastik im bayerischen Stammlande aufgezeigt hat, auf's engste mit den Aufgaben zusammen, welche der Plastik auf dem Boden der Schwesterkunst der Architektur, erwuchsen. Demnach fällt ein erstmaliger, wenn auch befangener Aufschwung zusammen mit der Vollendung der beiden figurenreichen Portale des Domes, mit welcher die Gothisirung des Baues gegen die Mitte des XIV. Jahrh. ihren Abschlufs fand. Die eigentliche Blüthezeit aber hebt an mit der künstlerischen Ausstattung des mächtigen neuen Ostchores, welcher 1431 seinen architektonischen Abschlufs erreicht hatte, und hält sich auf ihrer Höhe in dem Zeitraum von 1460 bis 1520. Die Spätgothik und die Frührenaissance zeitigten somit die reifsten Werke der Plastik. Von einer nochmaligen Erhebung am Anfange des XVII. Jahrh. sank die Bildnerei nur zu rasch zurück vor den Schrecken und der Noth der nun folgenden Kriegsjahre.

Diese wenigen Zeilen mögen genügen, um auf eine gehaltreiche und anregende Arbeit aufmerksam zu machen, einen werthvollen Beitrag namentlich zur Geschichte der Sepulchralplastik Süddeutschlands.

Regensburg. Jos. Ant. Endres.

Bücherschau.

L'art chrétien. Entretiens pratiques par l'abbé Mallet. Paris 1899. Poussielgue, rue Cassette 15. Preis 3 Francs.

Als eine gewisse Ergänzung zu seinem zweibändigen Cours élémentaire d'archéologie religieuse bezeichnet der Verfasser dieses Büchlein, welches dem Klerus eine Art von Anleitung bieten soll, seine kunstgeschichtlichen Kenntnisse praktisch zu verwerthen, zur Restauration der alten, zum Bau und zur Ausstattung neuer Kirchen, zur Erhaltung der kirchlichen Kunstdenkmäler. Ueber die Aufgaben, die bei diesen wichtigen Obliegenheiten zu erfüllen, über die Vorsichtsmafsregeln, die zu ergreifen, die Fehler, die zu vermeiden sind, soll der Priester unterwiesen werden, nicht

um den Architekten entbehren, sondern um ihn kontroliren, eventuell auch informiren zu können. An die Spitze dieser zwanglos vorgetragenen Belehrungen stellt der Verfasser zwei sehr beachtenswerthe „Unterhaltungen" über die Bedeutung und Prinzipien der christlichen Kunst, um in der dritten die Stil- und Planfrage zu erörtern, sodann die Lage, die Konstruktion und das Material der Kirche, ihre plastische und malerische Ausstattung, ihre Möbel: Altäre, Kommunionbank, Kanzel, Beichtstühle, Bänke etc., ihre Abschlüsse, Schränke, heiligen Gefäfse etc. Der Restauration der Kirchen ist die zwölfte, der Musik und dem Gesange mit Einschlufs der Orgel die dreizehnte, verschiedenen Rechtsfragen die letzte Unterhaltung gewidmet. Es werden mithin alle dem Priester in Bezug auf seine Kirchengebäude obliegenden Interessen verhandelt, und die dabei zu Tage tretenden Grundsätze und Anschauungen sind so korrekt, die Rathschläge so zutreffend, dafs von ihrer Aneignung und Durchführung reicher Nutzen zu erwarten ist, auch für deutsche Verhältnisse, die sich auf diesem Gebiete doch im Allgemeinen mit den französischen decken. Möge daher das zugleich schön geschriebene, sehr wohlfeile Büchlein auch bei uns die verdiente Beachtung finden! Schnütgen.

Grundrifs der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke. Zwölfte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Professor Dr. Max Semrau. I. Die Kunst des Alterthums. Mit 2 farbigen Tafeln und 408 Abbildungen im Text. Stuttgart 1899. Verlag von Paul Neff. (Preis 6 Mk.)

So viel auch an den kunstgeschichtlichen Werken Lübke's gemäkelt worden ist, es läfst sich nicht bestreiten, dafs sie zur Popularisirung kunsthistorischer Kenntnisse und Interessen mehr als alle andern derartigen Bücher beigetragen haben, was wohl zumeist der Anschaulichkeit des Vortrages und der Annehmlichkeit der Fassung beizumessen ist. Das gilt namentlich von seinem Grundrifs, der es zu dem enormen Absatze von 62 000 Exemplaren gebracht hatte. Trotz der verbessernden und ergänzenden Hand, die der Verfasser an jede der elf Auflagen legte, genügte das Werk doch zuletzt den gesteigerten Ansprüchen der Kunstforschung nicht mehr, und für eine neue Auflage erschien eine völlige Umarbeitung nothwendig. Diese hat Professor Semrau übernommen und für den I. Band, der das Alterthum umfafst, vortrefflich besorgt. An Umfang hat dieser um 101 Seiten, an Illustrationen um 106 Nummern gewonnen, und eine mehr als doppelt so grofse Anzahl von Abbildungen wurde durch neue ersetzt, deren Vorzug auch darin besteht, dafs der schwarze Hintergrund abgedeckt ist. Werden dazu die beiden Farbentafeln, von denen die eine einer Wandmalerei aus einem Grabe zu Theben, die andere der Polychromie eines dorischen Tempels gewidmet ist, berücksichtigt, so darf der Auswahl und der Ausführung der Illustrationen, die gerade bei einem populären Lehrbuch von der gröfsten Wichtigkeit sind, das beste Zeugnifs ausgestellt, dem Texte aber nachgerühmt werden, dafs er an der früheren Gefälligkeit nichts eingebüfst, an Wissenschaftlichkeit und Berücksichtigung der neuesten, gerade der Antike am meisten zu Theil gewordenen Forschungsergebnisse entschieden gewonnen hat. Der neuesten Auflage, welche in 4 Bänden bestehen und ganz bald ihren Abschlufs finden soll, winken daher die besten Aussichten. D.

Die mustergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland von Carl Schäfer. Lieferung 3 und 4. — Von diesem bei Wasmuth in Berlin erscheinenden Grofsfolio-Werke, dessen beide Anfangslieferungen hier bereits Bd. V, Sp. 387 auf's wärmste empfohlen wurden, liegt endlich die Fortsetzung vor, welche 20 Tafeln umfafst und die farbige Doppeltafel C D. Die Klosterkirche zu Berlin geben 4 Tafeln wieder, von denen die letzte mit der Innenansicht nach Osten in einer Naturaufnahme besteht. — St. Elisabeth zu Marburg ist auf 15 Tafeln dargestellt, von denen die West- und Choransicht, das Innere gegen Osten, das südliche Seitenportal nach Photographien in Lichtdruck wiedergegeben sind, das Westportal in Farbendruck. — Die letzten 3 Tafeln sind der Stiftskirche zu Weissenburg gewidmet. — Zum ersten Male werden diese drei frühgothischen, nicht nur kunsthistorisch, sondern auch durch ihre Vorbildlichkeit überaus wichtigen Baudenkmäler aus Nord-, Mittel- und Süddeutschland in durchaus zuverlässigen Aufnahmen geboten, die auf den sorgfältigsten Messungen und korrektesten Zeichnungen beruhen. Von ganz besonderem Werthe sind die in ungewöhnlich grofser Anzahl, wenigstens bei der Elisabethkirche, beigegebenen Details, welche nicht nur Pfeilerschnitte, Kapitelle, Sockel, Mafswerk, sondern auch Gewände-, Pfosten-, Bogen-, Kapitellprofile, Gesimse, Strebenköpfe, Gurten, Rippen u. s. w. umfassen und so grofs und scharf gezeichnet sind; dafs sie für das praktische wie theoretische Studium als ganz sichere Führer betrachtet werden dürfen. Dankbarst ist die Farbentafel zu begrüfsen, die zu der wichtigen, vom Verfasser mit besonderer Vorliebe gepflegten Frage nach der Aufsenbemalung der Baudenkmäler einen glänzenden Beitrag liefert, der dazu verlocken müfste, für die Wiedereinführung derselben, die in einzelnen Fällen vielleicht noch in Form der Erneuerung möglich wäre, den Weg zu bahnen. Dieser könnte dann leicht zu glücklicheren Erfolgen führen, als sie bisher mit wenigen Ausnahmen für die Innenausmalung der Kirche gewonnen sind, die zumeist von unzulänglichen Kräften besorgt wird. — Möge die von dem Verlage gebotene Aussicht auf schnelle Fortsetzung sich verwirklichen und der bald erscheinenden V. Lieferung der Text für die beiden vorliegenden beigefügt werden! B.

Malerische Ausschmückung von Kirchen- und Profanbauten im romanischen, gothischen, Renaissance-, Barock- und Rococo-Stil. Herausgegeben von Otto Hammel. 12 Grofsfoliotafeln in reichstem Farbendruck. Erläuternder Text von Hermann Leisching. Verlag von Max Spielmeyer. Berlin 1899. (Preis 30 Mk.)

Von der kundigen Hand eines Malers und Fachlehrers werden hier 12 farbige Tafeln geboten, die sich mit dem Anspruche einführen, das dem Bereiche der mittelalterlichen und späteren Stilarten entnommene Material zu selbstständigen Gestaltungen zusammen-

gefafst, und die vereinzelten, daher fragmentarischen Motive zu Gesammtwirkungen vereinigt zu haben. Gewifs merkt man diesen Entwürfen das Studium der alten Vorbilder an, aber diese erscheinen doch, insoweit sie an das Mittelalter anknüpfen, in der Zeichnung wie in der Färbung mehrfach abgeschwächt, was freilich in neuen Bauten viel eher zulässig ist, als in den ernsten alten Bauwerken, bei denen sich doch für die Ausmalung der engste Anschlufs an die besten Originalwerke empfiehlt, die jetzt vielfach wieder ihre Auferstehung feiern und auch durch gute Nachbildungen zum Gemeingut werden. Eine gröfsere Bewegungsfreiheit gestatten die nachmittelalterlichen Stile, deren Schöpfungen auf dem Gebiete der dekorativen Malerei um so mehr Beachtung verdienen, als auch für die Bauwerke dieser Zeit endlich das Bedürfnifs korrekter Ausstattung sich herausgebildet hat und gerade dafür gute Vorlagen bislang schwer zugänglich waren. Der Verfasser verdient daher Dank für seine so mühsam entstandenen und so freundlich gebotenen Gaben, für deren Fortsetzung der Hinweis auf die zahlreich gerade in Norddeutschland erhaltenen einfachen aber kräftigen Muster gestattet sein möge, deren Zusammenstellung zu Dekorationssystemen, auf welche der Verfasser mit Recht grofsen Werth legt, eine sehr dankbare Aufgabe ist. Die kurzen Erläuterungen, welche sein Kollege Hermann Leisching den Tafeln 1 bis 3, 4 bis 8, 9 bis 12 beigegeben hat, enthalten eine Fülle prinzipiell wie praktisch wichtiger, zum Theil noch nicht betonter Gesichtspunkte.

G.

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin, deren I. und II. Band hier (Bd. IX, Sp. 281 f. und Bd. X, Sp. 392) im Sinne vollster Anerkennung besprochen wurden, sind um den III. Band gewachsen, der ihnen wie an Umfang, so an Reichthum der Denkmäler und Reife ihrer Beschreibung gleichkommt. Er umfafst die Amtsgerichtsbezirke Hagenow, Wittenburg, Boizenburg, Lübthene, Dömitz, Grabow, Ludwigslust, Neustadt, Crivitz, Brüll, Warin, Neubukow, Kröpelin und Doberan, also zumeist auch kunstgeschichtlich wenig bekannte Distrikte; aber wie viele eigenartige, zum grofsen Theile unbekannte Denkmäler hat hier die Nachforschung ergeben aus dem Gebiete der Architektur, Plastik, Malerei, namentlich auch der Goldschmiedekunst, und wie sorgfältig hat Schlie sie untersucht, beschrieben, registrirt! Wer sollte dort oben so viele Grabsteine, Stuhlwangen, Flügelaltäre, Taufbrunnen, Kelche vermuthen, und so auserlesene Exemplare, wie die Klapp-Aufsätze in Grabow, Kröpelin, Neukloster, Neustadt, die Mefskelche in Ludwigslust und Lichtenhagen, wo zugleich so merkwürdige Wandgemälde! Und wie interessant ist die Geschichte der Tempziner Präceptorie und die ganze Anlage und Ausstattung ihrer Kirche! Die alte Cisterzienserkirche in Doberan, der Ausgangspunkt für die Christianisirung des Landes, hat hinsichtlich des Alters, Reichthums und künstlerischen Werthes ihrer Ausstattung in Deutschland nicht ihres Gleichen, denn so vollständig hat eine frühgothische Kirchenausstattung sich nirgendwo erhalten, in die leider vor wenigen Jahren die restaurirende Hand mannigfache Verwirrung gebracht hat. Die textliche und illustrative Beschreibung dieses Juwels, welches für die Architektur, Plastik, Malerei des XIII. und XIV. Jahrh. die allerkostbarsten Beiträge liefert, hat Schlie mit einer solchen Hingebung und Bravour besorgt, dafs wir diesem 130 Seiten umfassenden Abschnitt einen besonderen Abdruck wünschen möchten für die Architekten und noch vielmehr für die Bildhauer. Möge dem wackeren Altmeister, der mit jugendlicher Frische sein grofses Werk betreibt, diese noch weiter vergönnt sein zum glorreichen Abschlusse desselben!

Schnütgen.

Religiöse Sinnsprüche zu Inschriften auf Kirchengebäude und kirchliche Gegenstände in lateinischer und deutscher Sprache gesammelt von Prof. Dr. Andreas Schmid. Mit 42 Abbildungen. Kempten 1899. Verlag von Kösel. (Preis 3 Mk.)

Der um die praktische Förderung der kirchlichen Kunst durch mündliche Unterweisung und schriftliche Belehrung hochverdiente Verfasser hat mit diesem Büchlein wiederum einen vortrefflichen Wurf gethan, denn gerade eine solche Sammlung fehlte, und dieses Fehlen bereitete im weitesten Umfange mannigfache Verlegenheiten. Nur langsam konnte sie heranreifen und bei unaufhörlicher, weiser Pflege die Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, daher die Brauchbarkeit gewinnen, die sie auszeichnen. — Nach einer kurzen, aber sehr zutreffenden Einleitung über die Bedeutung der kirchlichen Inschriften und die Eigenschaften, die sie besitzen müssen, werden in 6 Abschnitten, auf die sich 176 Paragraphen vertheilen, Sinnsprüche für Bautheile, Bilder, Kirchengefäfse, Kirchengeräthe, Kirchenparamente, sowie für allgemeine Zwecke angeführt. Die meisten sind der hl. Schrift entlehnt, viele den Kirchenvätern und sonstigen Kirchenschriftstellern, manche dem wirklichen Gebrauche, und gerade die letzteren mögen wegen ihrer öfters geistreichen, nicht selten metrischen Formulirung besonderes Interesse erregen. Auf diesem Gebiete gilt, wie auf dem verwandten der kirchlichen Ikonographie, dafs man in den altbewährten Fufsstapfen am sichersten wandelt. Aus der dankbaren Gemeinde, die dem Verfasser sicher ist, wird ihm hoffentlich noch manch' brauchbarer Zuwachs entgegenreifen.

Schnütgen.

Wenig bekannte alte Malereien in Belgien. Sammlung ausgesucht und beschrieben durch P. Wytsman in Brüssel. I. Lieferung, 10 Tafeln. (Preis 8 Mk.)

Diese zugleich in französischer und englischer Sprache erscheinende Veröffentlichung führt sich mit der gewifs von allen Interessenten unangenehm empfundenen Thatsache ein, dafs von den grofsen Malern der früheren Jahrhunderte nur die allerbekanntesten, weil ganz allgemein zugänglichen Gemälde ordentlich reproduzirt sind, daher in den Abhandlungen über die betreffenden Künstler bis zur Ermüdung wiederkehren, während von den meisten in Klöstern, Schlössern, Rathhäusern, Privatsammlungen befindlichen Bildern keine oder nur unzulängliche Abbildungen vorliegen. Diesem ganz unverkennbaren Mangel will der Verfasser, der sich bereits durch mehrere Illustrationswerke, namentlich durch „Intérieurs

et Mobiliers de styles anciens en Belgique", einen geachteten Namen erworben hat, in Bezug auf sein Vaterland durch ein Werk abhelfen, welches 20 bis 25 Lieferungen umfassen und von den hervorragendsten in Belgien vertretenen, zumeist flämischen und niederländischen Meistern die minder bekannten Gemälde in tadellosen Lichtdrucken wiedergeben soll. Eine lange verlockende Liste derselben, sowie von Privatsammlungen, in denen noch weitere vorhanden sind, bietet der Prospekt mit der Bitte um Angabe sonstiger, dem Verfasser noch nicht bekannter Exemplare, und ein beschreibender Text soll jede Tafel begleiten. — Die Probelieferung, in der aufser zwei älteren flämischen Meistern Gerhard David, Quintin Masseys, Bernhard van Orley, Rubens und van Dyck vertreten sind, weckt durch die Merkwürdigkeit und Vorzüglichkeit der Darstellungen wie durch die Klarheit und Tonung der Drucke grofses Vertrauen zu dem ganzen Werke, an welches nur die Bitte geknüpft sein möge, dafs für die ungewöhnlich breiten Flügelgemälde durch die aparte Aufnahme der Flügel (auf derselben Tafel) ein gröfserer Mafsstab gewonnen werde.

Schnütgen.

Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von circa 1100—1812 an Stein-, Bronze- und Holzplatten. Originalaufnahmen mit erläuterndem Text von Wilhelm Weimar, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. 68 Tafeln in Grofsfolio. Verlag von Gerlach & Schenk in Wien 1899. (Preis 45 Mk.)

Der fortschreitenden Erkenntnifs, dafs die Auf- und Inschriften, gemäfs dem Beispiele der früheren Jahrhunderte, nicht nur häufiger anzuwenden, sondern auch, wenigstens für monumentale Zwecke, künstlerisch zu gestalten seien, entspricht die Zahl der namentlich im letzten Jahrzehnt entstandenen Vorlagen, von denen die im engsten Anschlusse an alte Muster ausgeführten ohne Zweifel die brauchbarsten sind. Hierfür wurde aber fast ausschliefslich die Buchschrift verwendet, die gewifs dem Maler die besten Anhaltspunkte bietet, die Stein-, Holz-, Bronzemeifsler aber, also gerade die zur Anbringung monumentaler Inschriften am meisten berufenen Künstler, leicht auf Abwege führen kann. Diesen müssen die Vorbilder aus dem Bereiche ihres eigenen Materials und der dafür geeigneten Techniken geboten werden, und je sorgfältiger diese wiedergegeben sind, um so geeigneter sind sie, ihren Zweck zu erreichen, aufklärend, anleitend, reformirend zu wirken. — Der besonders durch seine vortrefflichen, für den grofsen Brinckmann'schen Führer durch das Hamburgische Kunstgewerbemuseum (vergl. Bd. VII, Sp. 191/192) angefertigten Abbildungen bekannte Zeichner Wilhelm Weimar hat daher für diese Aufklärung und Reform den allein richtigen Weg gewählt, gute gemeifselte, gegossene, geätzte Inschriften durch Graphitabreibung, welche die Engländer und Franzosen bereits Jahrzehnte mit Vorliebe betrieben, zu kopiren, und diese Kopien auf photomechanischem Wege zu reproduziren. Auf diese Weise hat er einen kostbaren Musterschatz gesammelt, den er auf 68 Tafeln geschickt zusammengestellt hat. Von diesen sind vier dem XI—XIII. Jahrh., weitere vier dem XIV. Jahrh., mehr als ein Dutzend dem XV. Jahrh., fast zwei Dutzend dem XVI. Jahrh. gewidmet, und was an figürlichen Darstellungen und namentlich an heraldischen Abzeichen beigegeben ist, erhöht noch den Werth und Reiz der auserlesenen, instruktiven Sammlung, über deren Techniken eingehende Notizen beigefügt sind, willkommene Beiträge zur Erklärung der einzelnen Tafeln, deren Texte mitgetheilt werden, und Informationen für die ausübenden Künstler, also besonders für die Bildhauer, Gelbgiefser, Graveure, Goldschmiede. Für die beiden letzteren, welchen diese Aufgaben zumeist zufliefsen, auch die Pflicht korrekter Ausführung am meisten obliegt, wären ganz genaue Wiedergaben, also ebenfalls Abreibungen kleiner Inschriften, wie sie an kirchlichen und profanen Gefäfsen und Geräthen namentlich an Kelch- und Monstranzfüfsen, Reliquiarfriesen, Kreuzbalken u. s. w. häufig vorkommen, besonders erwünscht. Möge daher der emsige Verfasser auch diesem bis jetzt noch fast ganz unausgebeuteten Inschriftenschatze seine Aufmerksamkeit zuwenden und diese auch noch mehr auf die formschönen Majuskeln der romanischen und frühgothischen Periode hinlenken, die zu einem so dekorativen, wie sinnvollen, dazu leicht ausführbaren Schmucke die Elemente in reichster Fülle bieten!

Schnütgen.

Alte und neue Alphabete. Ueber 150 vollständige Alphabete, 30 Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w. für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet", von Lewis F. Day. Autorisirte deutsche Bearbeitung. Verlag von Karl Hiersemann. Leipzig 1900. (Preis in Leinenband 4 Mk.)

Mit diesen ungemein reichhaltigen und klaren Vorlagen verfolgt der Verfasser einen praktischen Zweck, aber auf durchaus wissenschaftlicher Grundlage, denn zwei Drittel derselben sind in historischer Folge alten Mustern aus der vorchristlichen Zeit bis in den Anfang unseres Jahrhunderts so treu nachgebildet, dafs vielfach sogar die Werkzeuge, mit denen und die Materialien, auf welche sie aufgetragen wurden, erkennbar sind. Das letzte Drittel zeigt die Ausgestaltungen, welche die Alphabete durch hervorragende Künstler unserer Zeit, zu denen der Verfasser selber zählt, erfahren haben. Die Einleitung über „Die Kunst im Alphabet" bietet manche für die Entstehung der einzelnen Formen wichtige, theilweise neue Aufschlüsse, und das „beschreibende Verzeichnifs der Abbildungen" gibt kurze Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln, deren übersichtliche Anordnung den Gebrauch des vortrefflichen Büchleins in hohem Mafse erleichtert.

B.

Das Lexikon der technischen Künste von Dr. Paul Kronthal, Verlag von G. Grote in Berlin (besprochen in diesem Jahrgang Sp. 63) hat durch die X. Lieferung seinen Abschlufs gefunden; 1021 Seiten zu 30 Mk. — Die Reichhaltigkeit desselben ist so grofs, dafs es stellenweise, z. B. hinsichtlich der Monogramme, fast den Eindruck macht, über seinen Rahmen hinauszureichen, und seiner Korrektheit und Zuverlässigkeit darf auch ein gutes Zeugnifs ausgestellt werden, im Hinblick auf das nicht nur riesenhafte, sondern auch überaus mannigfaltige Material, dessen Bewältigung

eigentlich die Leistungsfähigkeit eines einzigen Verfassers übersteigt. Da wird wohl jeder Fachmann in Betreff der ihm geläufigen Themate kleine Veränderungen oder Zusätze wünschen, z. B. bezüglich der kirchlichen Gefäfse und Geräthe, aber er wird dabei nicht verkennen, dafs der Verfasser überall es sich ernst hat angelegen sein lassen, die weitverzweigte Litteratur auszunutzen und aus ihr einen mit so viel Sachkenntnifs wie Fleifs bearbeiteten Auszug zu bieten unter Beifügung der persönlichen Beobachtungen, die dem ganzen Werke einen eigenthümlichen Stempel aufprägen und einen sehr dankbaren Leser- vielmehr Nachschlagerkreis sichern, der hier schnell Manches findet, namentlich auch aus dem Bereiche der neueren und neuesten Untersuchungen und Ergebnisse, was er sonst vergebens suchte, weil es noch keine sammelnde und sichtende Hand gefunden hatte. Möge dieser Kreis ein recht ausgedehnter sein! Schnütgen.

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz legt auf den Weihnachtstisch wiederum einen prächtigen Farbendruck in dem gröfsten Format seiner längst bekannten Fiesole'schen Engel, nämlich die von Knöfler in Holzschnitt vorzüglich ausgeführte Nachbildung des berühmten Gemäldes von Palma Vecchio in S. Maria formosa zu Venedig, welches als Mittel- und Hauptfigur die hl. Barbara darstellt. Diese erhabene, für eine Martyrin fast zu schöne und imposante Figur kommt hier in ihrem majestätischen Ausdruck und in dem weichen Kolorit ihrer flotten Gewandung vollkommen zur Geltung, ein meisterhaft abgetöntes Farbenblatt, auf dem nur die beigefügte scharfe und modern gothische Unterschrift aus der Rolle fällt. H.

Recueil d'estampes et d'images artistiques. Publication périodique éditée par la Société St. Augustin. Desclée, De Brouwer & Cie. Abonnement: 12 livraisons par an 12 francs.

Für den mit dem Abschlufs seines VI. Jahrg. im April eingegangenen Coloriste Enlumineur, dem hier wiederholt in Bezug auf seine Leistungen das beste Zeugnifs ausgestellt werden konnte, soll diese neue Zeitschrift eine Art von Ersatz bilden, indem auch sie die Chromolithographie in künstlerischer Weise zu pflegen beabsichtigt durch die Reproduktion guter alter und neuer, zumeist religiöser Bilder. Daneben sollen aber auch die einfarbigen Vervielfältigungsverfahren durch Leistungen vertreten sein, deren Qualität durch den altbewährten Verlag gewährleistet wird. — Das I. Heft bietet farbige Tafeln nach Fiesole, Rubens und neuen Vorlagen, Photogravüren nach Fiesole und Memling, mit Geschick ausgewählte und gut ausgeführte Blätter, welche zu der Hoffnung berechtigen, jedes Heft werde den christlichen Bilderschatz durch gute Nachbildungen alter und neuer Gemälde bereichern. S.

Die vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem und erklärendem Text von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg, sind von der Herder'schen Verlagshandlung soeben in dritter Auflage herausgegeben, natürlich unverändert in Bezug auf die Tafeln, aber etwas erweitert in dem erhebenden Text, von dem namentlich der zweite, die Kreuzwegandacht und die bildende Kunst behandelnde Abschnitt mehrfache, recht lehrreiche Zusätze erfahren hat. Im Uebrigen darf auf die eingehende Besprechung dieses herrlichen Werkes in Bd. IV. Sp. 293/294 dieser Zeitschrift verwiesen werden, welches die hier daran geknüpften Hoffnungen hinsichtlich der Anerkennung, welches es finden, der Erbauung, die es bewirken, des ikonographischen Nutzens, den es verursachen werde, vollkommen bestätigt hat. Seit seinem Erscheinen im Jahre 1891 hat die Kreuzwegandacht an Volksthümlichkeit noch erheblich zugenommen und in der Unzahl der dafür begehrten Darstellungen fehlt es nicht an solchen, die diesen tiefempfundenen Vorbildern dankbare Motive der Anregung und Erhebung entlehnt haben. Möge dieser segensvolle Einfluss fortdauern! Schnütgen.

Die „Alte und neue Welt" ist bereits in ihren 34. Jahrgang eingetreten, der das alte Programm, die Erzählung, Geschichte, Kunst, Naturwissenschaft u. s. w. in gediegener und vornehmer Weise zu pflegen, auf's Neue feststellt, und in Bezug auf die schon früher mit grofsem Eifer und Erfolg betriebene Illustration noch weiter zu entwickeln beginnt durch die Betonung der farbigen Behandlung, von der bereits gute Muster vorliegen, Erzeugnisse des in dieser Hinsicht besonders leistungsfähigen Benziger-schen Verlages. B.

Die katholische Welt, illustrirtes Familienblatt mit der Beilage: „Für die Frauen und Töchter" ist mit dem XII. Jahrgang in den Verlag der Pallotiner zu Limburg an der Lahn übergegangen, welche den Reinertrag für den Unterhalt der Missionshäuser in Kamerun verwenden. Des Unterhaltenden und Belehrenden wird hier Vieles geboten, auch das Kunstgebiet nicht vernachlässigt. Das Illustrationsmaterial ist gut gewählt und reichhaltig, daher warme Empfehlung wohl am Platze. B.

Der Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit (Verlag „St. Norbertus" in Wien) hat seinen XX. Jahrg. 1900 (Preis 70 Pf.) besonders reich ausgestattet. Der Farbendruck Mariä Verkündigung, das Titelbild „Lasset die Kleinen zu mir kommen", mehrere Bitten des Vater unser, die Emmausjünger sind von Rafael Grünnes theils in der Klein'schen Manier, theils in moderner Art entworfen. Grofs in der Komposition und kraftvoll in der Ausführung sind drei Bilder vom † Altmeister Führich. Die Abbildungen der Kanzel im St. Stephansdom sind in den Text aufgenommen, den aufserdem noch Dutzende von Illustrationen erläutern, also ein ungewöhnlich reicher Bilderschmuck. G.




Tibi dabo claves regni coelorum



Tafel VIII.

Abhandlungen.

Die neue St. Petrusfahne des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).

Nachdem ich vor $1\,^1/_2$ Jahren die neue Dreikönigenfahne des Kölner Domes hier (Bd. XI, Sp. 97—108) durch Lichtdruck und eingehende Beschreibung bekannt gemacht habe, wird auch die Veröffentlichung ihres vor Kurzem abgelieferten Gegenstückes erwartet werden. Dasselbe stellt die Uebertragung der Schlüsselgewalt an den hl. Petrus dar und unten auf den fanones die Brustbilder der kölnischen Bischöfe Agilolphus, Bruno, Heribertus, Engelbertus. Der Entwurf rührt wiederum von Wilhelm Mengelberg her, die Ausführung von Fräulein Peters, und in höherem Mafse noch als der früheren Fahne darf dieser Lob gespendet werden. Architektur, Ornament und Figuren sind hier noch geschickter angeordnet, in den letzteren ist der Ausdruck noch bestimmter gefafst, der Faltenwurf noch klarer durchgeführt, daher die Wirkung eine noch frappantere. Diesen Vorzug läfst schon der Lichtdruck erkennen, natürlich noch viel besser das Orginal, welches allein eine genaue Vorstellung bietet von der Mannigfaltigkeit, Feinheit und Sicherheit, mit der, in vollkommener Beherrschung der Technik, die einzelnen Sticharten durchgeführt sind, um sich zu diesem wunderbaren Gesammtbilde zu vereinigen. Da dieselben in dem früheren Artikel ganz besondere Berücksichtigung erfahren haben, so dürfen sie hier wohl als bekannt vorausgesetzt, die Erklärungen diesmal auf folgende Angaben beschränkt werden. Die unmittelbare Grundlage der Stickerei besteht in blauem Sammet, der oben mit Goldsternen besät ist, wie die Gewölbekappen des Baldachins und dessen ebenfalls in abschattirten röthlichen Tönen eingestickter, aus Ripsseide gebildeter Hintergrund. Die beiden dekorativen Dächer sind in gelber Seide applizirt und die Schindelverzierungen mit braunen Seidenfäden eingetragen. Auf blumigem Rasen, vor einem Teppich aus gelber Ripsseide mit ausgespartem Thierornament sind die beiden das Ganze beherrschenden Figuren angebracht: der stehende Heiland mit segnend ausgestrecktem Arm in breiter und doch leichter Gewandentfaltung und der mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit und vollkommenster Bereitwilligkeit vor ihm kniende, zu ihm aufschauende Apostelfürst. Hellblaue Tunika und blauweifses Obergewand mit Silberlichtern, gegen welches das tiefbraune Futter wirkungsvoll kontrastirt, umgeben jenen, diesen grünliches Untergewand und rother Mantel mit reichlich aufgesetzten Goldlichtern, bei dem durch hellblauen Umschlag die Gegensätzlichkeit bewirkt wird. Die sorgsam abgewogene Farbenstimmung in Verbindung mit den auf's feinste durchgeführten Köpfen verleiht dieser Gruppe einen hohen künstlerischen, nur durch die Nadel erreichten Werth. Eine stark markirte, viertheilige Distelborte leitet zu den von Kleeblattbogen überschatteten Brustbildern über, die mit den Gruppenfiguren an Feinheit der Ausführung wetteifern, an Farbenreichthum und kostbaren Einzelheiten sie noch übertreffen. Die beiden aufsteigenden, durch Medaillons unterbrochenen Blattborten bilden einen vorzüglichen Abschlufs, wie der obere Inschriftfries, dem die den Goldfäden untergelegten Sprengkartons eine kräftige Reliefwirkung verleihen.

Die Rückseite, besteht in einem mit dem Granatapfel gemusterten weifs-gelben Brokatstoff, den ein Rosettenfries bekrönt, blaue Borten mit tambourirten Schlingenstichranken einfassen. Zwischen ihnen breitet sich ein zu einer Art von länglichem Achtpafs sich erweiterndes Oval aus, dessen Füllung die von einem Schiffe auf hochschäumenden Silberwogen getragene Kirche bildet auf dunkelrothem Seidengrunde. Die in blaue Seide mit weifsen Fäden eingetragene Bibelstelle ‚*Ascendit Petrus in navem. Et traxit rete in terram*' giebt die Erklärung, und die gekreuzten Schlüssel im oberen, wie das Kapitelskreuz im unteren Wappenschild wahren die Beziehungen zum Dom. Der ringsumlaufende breite Sammetfries mit den die acht Pafsscheitel markirenden Lilien verschaffen der dekorativen Scheibe auf dem stoffgemusterten Fond eine vorzügliche Silhouette.

Schnütgen.

Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia.

I. Die Pontifikalsandalen und Mitren.

(Mit 3 Abbildungen.)



as ist und wo liegt Castel S. Elia, wird man vielleicht fragen. Castel S. Elia ist ein kleines Dorf bei Nepi im Norden der römischen Campagna und etwa drei Stunden von dem vielbesungenen Soracte entfernt. Der Ort thront malerisch auf den schroffen Höhen eines romantischen Felsenthales, in welchem starrendes Gestein, jähe Hänge, grünes Gelände, ein rauschendes Flüfschen, Busch- und Baumwerk zum reizendsten und wechselndsten Bilde sich einen.

Unten im Thale liegt die alte Abteikirche S. Elia, eine dreischiffige Säulenbasilika, deren antike Säulen, wer weifs, welchen Tempel oder welche Prachtvilla geziert haben mögen. Die jetzige Kirche wird der Frühe unseres Jahrtausends enstammen, doch weisen zahlreiche Skulpturreste mit dem bekannten longobardischen Flechtwerk auf einen frühern Bau hin. Der Ueberlieferung nach soll das Kloster S. Elia im VI. Jahrh. vom heiligen Abt Anastasius gegründet worden sein. Die gegenwärtige italienische Regierung hat die Kirche den sog. Nationalmonumenten eingereiht und als solches an sich genommen. Für den Unterhalt des Baues thut sie aber so wenig, dafs, wie ich mit eigenen Augen sah, der Regen förmlich durch das Dach fliefst. Wie es unter solchen Umständen mit den höchst interessanten Fresken, welche Absis, Querhaus und theilweise die Wände der Seitenschiffe schmücken, aussieht, läfst sich an den Fingern abzählen. Die Wandmalereien gehören zum Theil dem XIV. und XV. Jahrh. an, zum Theil mögen sie aus der Zeit der Erbauung der jetzigen Kirche stammen.

Von dem Kloster S. Elia steht nichts mehr. Die Kirche wird nur noch selten zur Abhaltung des Gottesdienstes verwendet. Pfarrkirche des Ortes ist ein Bau des Barocks inmitten des Dorfes, welcher in architektonischer Hinsicht keine gröfsere Bedeutung hat, wie tausend andere gleichartige Dorfkirchen Italiens. Was sie aber vor allen ihren Schwestern auszeichnet und ihr sogar einen Vorrang vor den hervorragendsten Domen der ganzen Halbinsel verleiht, ist ihr mittelalterlicher Paramentenschatz, der in Italien nirgends seines Gleichen hat.

Allerdings darf man, wenn man vom Paramentenschatz zu Castel S. Elia spricht, das Wort nicht in dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen. Wer erwartet, daselbst viele kostbare Stoffe, hervorragende Stickereien und ähnliches zu finden, wird sich enttäuscht sehen. Schätze dieser Art birgt die Pfarrkirche keine. Und doch wird man mit allem Fug von einem wahren Schatze reden dürfen, wenn man die aufserordentlich grofse Zahl der in der Dorfkirche noch vorhandenen mittelalterlichen Paramente und ihre Bedeutung sowohl für die formelle Entwicklung der Sacralgewandung im XIII., XIV., XV. und XVI. Jahrh. als auch für die Kenntnifs der damaligen Alltagsmefskleidung in's Auge fafst. Denn als solche hat die Mehrzahl der Gewänder sonder Zweifel gedient. In dieser Beziehung sind die Ornatstücke zu Castel S. Elia trotz ihrer theilweise äufsersten Schlichtheit und ihrer traurigen Verwahrlosung von höchster Wichtigkeit und bei weitem beachtenswerther als beispielsweise die Prachtstücke im Schatze der Kathedrale von Anagni. Hier bewundern wir allerdings wahre Meisterwerke mittelalterlicher Ornamentenstickerei wie Nadelmalerei; was aber die Form anlangt, so hat die Veränderung, welche gegen Ende des XVI. Jahrh. mit den hauptsächlich in Betracht kommenden Gewändern von Anagni vor sich ging, dieselben so sehr entstellt, dafs sie in dieser Beziehung wenig mehr Bedeutung haben, als so viele andere zugestutzte Paramente aus dem Mittelalter.

Von unschätzbarem Werthe ist der Paramentenschatz von Castel S. Elia insbesondere für die Geschichte der mittelalterlichen Paramentik in Italien; denn wenn sich auch noch in einzelnen andern Kirchen daselbst liturgische Gewandstücke aus dem Mittelalter erhalten haben, so ist die Zahl derselben jedoch im Ganzen gering.

Die Gesammtzahl der zu Castel S. Elia noch vorhandenen alten Ornatstücke beläuft sich auf 25, von denen allerdings etwa drei sich in äufserst schadhaftem Zustande befinden. Im Einzelnen enthält der Schatz zwei Paar Pontifikalschuhe des XII. und ein Paar des XIII. Jahrh., zwei Mitren des frühen XIII. Jahrh., zwölf Kaseln, welche sich auf die Zeit vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. vertheilen, fünf Alben, welche

zum Theil noch in's XIII. Jahrh. hinaufreichen mögen und drei Dalmatiken des XIV. Jahrh. Hinter dem Domschatz von Halberstadt und der Paramentenkammer der Danziger Marienkirche steht der Schatz von Castel S. Elia zurück. Im Uebrigen dürfte es wenige Sammlungen geben, die sich mit ihm messen könnten. Die drei Paar Pontifikalsandalen aus dem XII. und XIII. und die beiden Mitren aus dem frühen XIII. Jahrh. wird man aber auch zu Halberstadt und Danzig vergeblich suchen.

Der Paramentenschatz von Castel S. Elia ist bislang der wissenschaftlichen Welt so gut wie unbekannt geblieben. Nur einmal, nämlich bei der 1896 zu Orvieto gelegentlich des eucharistischen Kongresses veranstalteten Ausstellung kirchlicher Alterthümer, traten einige Stücke davon in die Oeffentlichkeit. Doch lenkte das sowenig die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung des Schatzes, dafs ein hervorragender Archäologe mir auf die Bemerkung, ich gedächte mich nach Castel S. Elia zu begeben, erwiderte, ich würde mich daselbst wohl in meinen Erwartungen enttäuscht sehen. Enttäuscht wurde ich beim Anblick des Haufens der Gewänder allerdings, doch nicht nach der schlimmen, sondern nach der guten Seite. Wer Italien durchquert hat, um auf mittelalterliche Paramente zu fahnden und trotz aller Erkundigungen und Nachforschungen nur wenig gefunden, für den ist es eine wirkliche Ueberraschung, einmal gegen alles Vermuthen einen so reichen Vorrath alter Ornatstücke anzutreffen, wie ihn die Pfarrkirche von Castel S. Elia besitzt, mag auch ihr Zustand noch so unbefriedigend sein.

Ueber die Geschichte der Paramente konnte ich nichts sicheres in Erfahrung bringen. Sie wurden ehedem unter dem Hochaltar aufbewahrt und galten als Reliquien der hll. Anastasius und Nonosus (s. VI.). Ohne Zweifel verdanken wir es diesem Umstande, dafs die Gewänder nicht das Schicksal von Tausenden und Abertausenden ihres Gleichen erfahren haben. Allerdings ist derselbe nicht ganz ohne üble Folgen geblieben. Als vermeintliche Reliquien wurden nämlich einzelne der Ornatstücke gelegentlich zu Kranken gebracht, bei welchen Gelegenheiten leider erhebliche Stücke im frommen Uebereifer von denselben abgerissen wurden. In dieser Weise blieb z. B. von einer Albe nur noch ein Lappen übrig, während eine Kasel auf etwa das obere Drittel zurückgebracht wurde. Erst in den letzten Dezennien sind die Gewänder unter dem Hochaltar hervorgezogen worden, ohne dafs ihnen freilich die gebührende Aufbewahrung zu Theil geworden wäre.

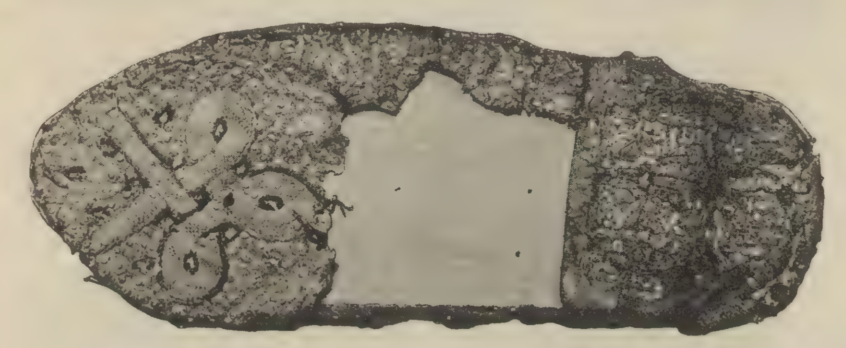


Abb. 1. Pontifikalsandale aus Castel S. Elia. XII. Jahrh.

Die Angabe, nach welcher die Paramente Reliquien der hll. Anastasius und Nonosus wären, ist nicht begründet. Vergebens fragt man nach einem Beweis. Andererseits steht sie zur Beschaffenheit der Paramente im vollsten Widerspruch. Immerhin dürfte diese bei den Leuten von Castel S. Elia herrschende Meinung einen Hinweis auf die Quelle enthalten, aus der die Paramente stammen. Sie legt nämlich die Vermuthung nahe, es seien dieselben aus der Abteikirche in die Pfarrkirche gebracht. Dieselbe findet denn auch eine Bestätigung in den Pontifikalschuhen und den Mitren. Denn diese können unmöglich aus der Pfarrkirche, sondern nur aus der alten Benediktinerbasilika herkommen, deren Aebte im XII. Jahrh. jedenfalls das Recht besafsen, sich der Pontifikalien zu bedienen. Es wäre für die Geschichte der Paramente wichtig, genaueres über die Zeit der Auflösung des Klosters festzustellen. Leider fehlte mir bei meinem Aufenthalte zu Castel S. Elia die nöthige Zeit für diesbezügliche Forschungen. Da übrigens

unter den Gewändern sich verschiedene befinden, welche erst dem XVI. Jahrh. angehören, können die Paramente nicht wohl vorher aus der Basilika in die Pfarrkirche übertragen worden sein; freilich ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs die dem XVI. Jahrh. entstammenden Gewänder erst nachträglich durch irgend einen Umstand zu den andern gekommen sind.

Von den drei Pontifikalsandalen scheint das Paar am ältesten zu sein, von dem ich einen Schuh unter Abb. 1 wiedergebe. Die Sohle besteht bei ihm aus einer kräftigen Korkplatte, welche unten mit schwarzem, seitlich aber mit weifsem Leder überzogen ist. Auch im Innern sind die Sandalen mit weifsem Leder ausgekleidet. Das Oberleder ist mit blauer Seide überzogen. Das Schlingenornament auf dem Vorderfufs besteht aus nebeneinander gelegten, mit Seidenfäden aufgehefteten vergoldeten Lederriemchen, denen man im XII. Jahrh. mehrfach begegnet. Insbesondere sei auf einen in der Pfarrkirche zu Delsberg in der Schweiz aufbewahrten Pontifikalschuh aus dieser Zeit hingewiesen, wo dieselben in gleicher Weise, wie bei unserer Sandale, zur Verzierung des Oberleders verwendet sind. Dort, wo die durch die Goldriemchen hergestellten Bänder einander schneiden, sind sie mit silbernen Nieten am Oberleder befestigt, zu beiden Seiten aber werden sie von einem Kettenstich in gelber Seide begleitet. Auf der Kappe und den Seitentheilen der Schuhe steht eine arabische Inschrift in grofsen Kufen, welche aus einem vergoldeten Lederstreifchen gebildet und gleichfalls von einem Kettenstich umrahmt sind. Der Grund, welchen Inschriften und Ornament noch frei lassen, ist theils mit kleinen Rosettchen aus vergoldetem Leder verziert, in deren Mitte sich eine silberne Niete befindet, theils von feinen Löchlein durchbrochen, in welche ebenfalls ein Silberknöpfchen von der Gröfse eines kräftigen Stecknadelkopfes eingenietet ist. Ich mache auf diese Eigenthümlichkeit besonders aufmerksam; denn sie gibt uns eine Lösung der Frage: wozu die vielen Löchlein, welche wir im Oberleder der Pontifikalsandalen des XII. Jahrh. mehrfach antreffen. In meiner „Geschichte der pontifikalen Gewänder des Abendlandes“ habe ich mich mit derselben näher beschäftigt (S. 118f) und die verschiedenen Versuche, die Löchlein zu deuten, einer Kritik unterzogen. Mir selbst erschien es mit Rücksicht auf eine Angabe Reginalds von Durham, welche ich an der betreffenden Stelle citirt habe, als das wahrscheinlichste, es seien dieselben lediglich als Ornament gedacht gewesen. Indessen kann es angesichts unserer Pontifikalschuhe nicht mehr zweifelhaft sein, dafs die Löchlein wenigstens auch zur Aufnahme von Silbernieten gedient haben.



Abb. 2. Pontifikalsandale aus Castel S. Elia. Ende des XII. Jahrh.

Die Länge der Sandalen beträgt 30, die Sohlenhöhe $1^1/_2$, die Kappenhöhe 10 *cm*. Schade, dafs ihr Obertheil nicht mehr intakt ist. Es sind nämlich die Laschen, welche sich ehedem über den Spann und an den Seiten hinaufzogen, und bestimmt waren, am oberen Ende zum Zwecke der Befestigung der Schuhe ein Band aufzunehmen, im Laufe der Zeit abgerissen worden; nur ihre Ansätze sind noch vorhanden, jedoch als solche deutlich erkennbar. Die ganze Technik der Sandalen, ihre Form, die Aus-

stattungsweise und die auf ihnen angebrachte Schrift lassen sie als eine Arbeit aus dem XII. Jahrh. erkennen. Ein Vergleich derselben mit sonstigen noch erhaltenen Pontifikalschuhen dieser Zeit läfst das als zweifellos erscheinen. Ein solcher bekundet aufserdem die überraschende Thatsache, dafs damals die bischöflichen Schuhe wie im Norden, so im Süden die gleiche Form und Beschaffenheit hatten.

Das zweite Sandalenpaar (Abb. 2) gehört ebenfalls noch dem XII. Jahrh. an. 30 *cm* lang hat es eine Kappenhöhe von 13 *cm*. Die Korksohlen, welche eine Dicke von 2 *cm* besitzen, sind an den Seiten und unten mit rothem Leder überzogen. Das Oberleder besteht aus ursprünglich weifsem, aber roth gefärbtem und vergoldetem Eselsleder. Im Innern sind die Schuhe mit rothem Leder gefüttert.

Eine besondere Verzierung haben die Sandalen weder auf dem Vorderfufs, noch an der Kappe, doch ist das ganze Oberleder mit zahllosen Löchlein versehen, welche eine regelmäfsige, netzartige Quadrirung bilden und einst mit Silberstiftchen gefüllt waren. Noch jetzt finden sich solche in einzelnen Löchlein eingenietet vor. Es bildet also auch das zweite Sandalenpaar den Beweis, dafs die kleinen Durchbrechungen des Oberleders, wie sie den Pontifikalschuhen des XII. Jahrh. eignen, zur Aufnahme von silbernen Nieten verwendet wurden.

Die Laschen zum Anbinden des Schuhes sind noch ziemlich gut erhalten, doch schon verhältnifsmäfsig klein, ein Umstand, der auf das Ende des XII. Jahrh. als die Entstehungszeit des Sandalenpaares hinweisen dürfte. Seit der Mitte des Jahrtausends beginnen die Laschen allmählich zu verkümmern, bis sie in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. ganz verschwinden und die Pontifikalsandale zu einem hohen, geschlossenen Schuh geworden ist.

Ein vorzügliches Beispiel von Pontifikalsandalen der letzten Art ist das dritte Paar (Abb. 3), welches wir unter den mittelalterlichen Paramenten in Castel S. Elia antreffen. Es hat nach Form und Verzierung grofse Verwandtschaft mit den Pontifikalschuhen des hl. Edmund von Canterbury († 1240), welche zu Pontigny aufbewahrt werden. Die Länge des Schuhes beträgt 30 *cm*, die Kappenhöhe 16 *cm*. Die Korksohlen sind hier $2^1/_2$ *cm* dick. Inwendig sind die Sandalen mit rothem Leder ausgefüttert, während die Sohlen unten mit dunkelbraunem, seitlich mit vergoldetem Leder bekleidet sind. Das Oberleder hat gegenwärtig eine tiefbraune Färbung, ursprünglich war es jedoch mit grüner Farbe überzogen, von der sich noch verschiedene Spuren erhalten haben. Ueber den Spann zog sich einst der Länge nach ein vergoldeter Lederstreifen. Ein ähnlicher Streifen an den Seiten ist noch vorhanden. Im Uebrigen ist das Oberleder mit Ranken romanischer Bildung, wie sie auch sonst an den Pontifikalschuhen aus der zweiten Hälfte des XII. und der ersten des XIII. Jahrh. vorkommen, gänzlich übersponnen. Wir treffen diese aus



Abb. 3. Pontifikalschuh aus Castel S. Elia. 1. Hälfte des XIII. Jahrh.

vergoldeten Lederriemchen gebildeten und hier mit rothen Seidenfäden abgehefteten Ranken z. B. bei den schon genannten Schuhen des hl. Edmund sowie bei den Pontifikalsandalen in dem Musée Cinquantenaire zu Brüssel und dem Museum zu Lausanne an. Auch die bekannten, durch Willmowsky auf Grund seiner bei Eröffnung der Trierer Bischofsgräber gemachten Beobachtungen beschriebenen und abgebildeten bischöflichen Schuhe des Erzbischofs Arnolds I. von Trier wiesen dieselbe Verzierung auf.

Ueber den Ursprung der beiden letztbeschriebenen Sandalenpaare von Castel S. Elia läfst sich nichts sagen. Es ist nicht einmal eine auch nur halbwegs begründete Vermuthung darüber möglich. Denn die technischen und formellen Eigenthümlichkeiten der Schuhe finden sich ja auch bei bischöflichen Sandalen im Norden. Oder soll man annehmen, es seien alle Pontifikalschuhe dieser Art in Deutschland, Frankreich, der Schweiz von anderswo, etwa Italien oder Sicilien, eingeführt worden?

Dagegen springt beim ersten Sandalenpaare ein zuverlässiges Merkmal seines Ursprungs sofort in die Augen, die Inschrift, welche dasselbe als saracenische Arbeit kennzeichnet. Wir haben sonach in ihm den sichern Beweis, dafs man auch pontifikale Schuhe aus saracenischen Werkstätten bezog. Meines Wissens ist das Sandalenpaar von Castel S. Elia das einzige, welches in dieser Weise klar und bestimmt den Stempel seiner Entstehung an sich trägt. Der Umstand, dafs Sicilien im XII. Jahrh. eine der hervorragendsten Fabrikationsstätten und die Hauptausfuhrstelle prächtiger Stoffe und glänzender Gewandstücke war, legt es nahe, das Sandalenpaar für ein sicilianisch-saracenisches Erzeugnifs zu halten.

Aufser den Pontifikalsandalen von Castel S. Elia sind mir in Italien aus dem Mittelalter nur noch zwei einzelne pontifikale Schuhe bekannt geworden. Sie befinden sich zu Rom in der Kirche S. Martino ai Monte und werden, wenngleich irrig, den heiligen Päpsten Silvester I. und Martin I. zugeschrieben. Uebrigens sind es nur mehr Fragmente von Schuhen, da aufser der Sohle blos das vordere Oberleder erhalten ist. Es war mir leider nicht vergönnt, selbst die beiden Sandalen in Augenschein zu nehmen, da mir die Oeffnung des Reliquiars, worin sie in Tücher eingehüllt verwahrt werden, als nicht angängig bezeichnet wurde. Dieselben sind indessen schon mehrfach beschrieben und auch abgebildet worden. Rohault de Fleury weist sie (La Messe VIII, p. 186) dem XII. bezw. XIII. Jahrh. zu. Ich kann mir, da ich die Schuhe nicht persönlich zu Gesicht bekam, ein sicheres Urtheil über das Alter nicht gestatten, glaube aber, dafs die Datirung Rohaults de Fleury eher zu weit hinauf als wie zu weit herabgeht.

Ich brauche kaum darauf hinzuweisen, wie sehr die Seltenheit mittelalterlicher Pontifikalsandalen in Italien den Werth und die Bedeutung der drei zu Castel S. Elia befindlichen Paare erhöht.

Von den beiden Mitren ist die eine eine sog. mitra simplex. Sie besteht aus weifsem mit kleinen Rauten gemustertem Linnen und ist mit ungemusterter weifser Leinwand gefüttert. Zusammengeklappt hat sie eine Breite von 29 *cm*, eine Seitenhöhe von 8 *cm* und eine Gesammthöhe von $22^1/_2$ *cm*.

Zum Zweck der Anfertigung der Mitra hat man ein Leinwandstück von 58 *cm* Länge und $22^1/_2$ *cm* Höhe zunächst mit Futter versehen und daraus einen Sack von $29 \times 22^1/_2$ *cm* gemacht. Dann hat man die der Oeffnung desselben gegenüberliegende Seite in der Mitte zwischen den beiden Ecken so eingedrückt, dafs sich an letztern rechte Winkel bildeten. Den auf diese Weise geschaffenen beiden Schilden wurde hierauf durch eine zwischen Oberstoff und Futter eingeschobene Einlage von Pergament Festigkeit gegeben und schliefslich die Behänge angesetzt. Von den Nähten befindet sich dieser Mache entsprechend die eine zwischen den Spitzen der beiden Hörner, die andere zieht sich mitten über den hintern Schild herab. Die Mitra mag ihren Abmessungen zufolge bis in den Beginn des XIII. Jahrh. hinaufreichen.

Etwas reicher ist die zweite Mitra; 29 *cm* breit hat dieselbe in der Mitte eine Höhe von $23^1/_2$ *cm*, an den Seiten aber eine solche von $9^1/_2$ *cm*. Nach Stoff und Anfertigungsweise ihrer Schwester völlig gleich, unterscheidet sie sich von derselben durch die Besätze, mit denen sie in circulo und in titulo, am untern Rand und in der Mitte der Schilder verziert ist. Dieselben bestehen aus einem Goldgrund, der auf mittelfeinem Linnen mittels abgehefteter Goldfäden hergestellt und mit grünen, blauen und rothen Seidenappliquen verziert ist. Es wechseln gröfsere und kleinere Appliquen. Letztere stellen

über Eck stehende Quadrate dar und sind allesammt aus blauer Seide gemacht. Die grofsen bilden ein langgezogenes Sechseck, haben einen gleichgeformten durch aufgesetzte Goldfäden gebildeten Kern und sind rings um diesen Kern mit einem Kranz keilförmiger, aus aufgehefteten Silberfäden gemachter Figuren geschmückt. Die Gold- und Silberfäden, welche zur Verwendung gekommen sind, bestehen aus einer um einen Faden gedrehten Gold- oder Silberlan. Ich nehme keinen Anstand, die Mitra, welche jedenfalls dem XIII. Jahrh. angehört, angesichts ihrer Mafsverhältnisse noch der ersten Hälfte desselben zuzuweisen. Denn im Beginn des XIV. Jahrh. haben sich die Abmessungen bei der Mitra in Italien nach Ausweis der in der Vatikanischen Sammlung befindlichen Mitra Johannes XXII. bereits so sehr verändert, dafs Breite und Höhe einander gleich sind.

Italien hat noch verhältnifsmäfsig viele mittelalterliche Mitren. Scheiden wir das engere Deutschland von Oesterreich, so kann sich unzweifelhaft kein Land einer solchen Anzahl rühmen, wie gerade Italien. Bemerkenswerth ist namentlich die Zahl der Mitren des XIII. Jahrh. Ich gedenke die Geschichte der Mitra in Italien in einem besondern Aufsatze zu behandeln, weshalb ich hier auf die übrigen mittelalterlichen Mitren, die ich daselbst gefunden, nicht weiter eingehe.

Luxemburg. Joseph Braun S. J.

Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh.

Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen.

I.

Mit 2 Abbildungen.



n dieser Kunst hat es treffliche Meister gehabt durch Teutschland, sonderlich in Schweizerland", schreibt betreffs der Wappenmalerei des XVI. Jahrh. noch im Jahre 1641 der zu Basel gebürtige Frankfurter Matthäus Merian in seiner Uebersetzung der Piazza universale Thom. Garzoni im 63. von der Glasmalerei handelnden Diskurs. „Kirchen, Paläste, Rath-, Zunft-, Gesellen-, Wirths- und Privathäuser wurden von ihr mit allerhand Historien, Wappen, Emblemeta, Zierrathen, Alles mit seinen Farben geschmückt", so heifst es dann weiter im „Allgemeinen Schauplatz". Ein Menschenalter früher verspricht Johann Fischart in den Weissagungen seines Buches „Aller Praktik Grofsmutter" auf das Jahr 1593 „gemalt Fenster und Glassmaler in Schweizerland". Wenn nun endlich gar die von Valerius Anshelm im Auftrage des Rathes von Bern verfafste Chronik jene Vorliebe für das Prunken mit gemalten Wappenscheiben in den Fenstern der bürgerlichen Wohnhäuser als eine in den Jahren 1485—1499 auftretende Gepflogenheit mifsbilligt, so könnten solch' einwandfreie Mittheilungen zeitgenössischer Schriftsteller ohne weiteres die Annahme rechtfertigen, dafs zur damaligen Zeit das farbenfreudige Gewerk der Glasmalerei sich in der Schweiz, wenn auch nicht gerade bei dem ernsten Sittenrichter Anshelm, hervorragender Bevorzugung, ja ganz besonderer Beliebtheit erfreut habe. Jene gelegentlich niedergeschriebenen Auslassungen finden überdies wiederholt urkundliche Bestätigung in den eidgenössischen Tagsatzungsabschieden, welche zahlreiche Gesuche um Fenster- und Wappenschenkungen aufweisen, sowie in den theilweise erhaltenen Staatsrechnungen und sonstigen Aufzeichnungen, einzelner Städte und Stände, welche zuweilen mehr oder weniger genaue Angaben über regelmäfsige Schenkungen, über den Verfertiger der Scheiben, über die Person des Beschenkten oder über die Art des Neubaues enthalten. Aehnlich berichten die Aufstellungen der Klöster und Stifte, soweit sie vorhanden sind, die Umgeldbücher von Luzern, die Seckelamtsrechnungen von St. Gallen, Freiburg, Bern und Schaffhausen, die Staats-, Fraumünster- und Bauamtsrechnungen zu Zürich, aufserdem die Zunftbücher der verschiedenen Orte.

Aus dem XV. Jahrh. sind uns nur spärliche Nachrichten überliefert. In Luzern, wo während der 1. Hälfte des XV. Jahrh., zwischen 1434 und 37, zuerst die Rathsstube, dann die Stadtschreiberei an Stelle der älteren Fensterverschlüsse, die 1397 noch aus Pergament bestanden,[1]) durch den Glasmaler Hans Fuchs mit Glasscheiben ausgestattet wurden, gehen

[1]) Im Rechnungsbuche steht der Vermerk: „Der Berminter 5 blappart von der Ratstuben venstere ze machende."

Belege über Wappenfenster bis 1464 zurück.[2]) Eigenartig, um nicht zu sagen einzig in ihrer Art war die Anordnung der älteren Luzerner Rathhausfenster, welche in der um 1512 geschriebenen Chronik des Diebold Schilling, Kaplan bei St. Peter, abgebildet sind. In der Darstellung der Ueberreichung jener Chronik an den versammelten Rath zeigt der Rathssaal in den Butzenscheiben seiner Fensterflügel die schräggestellten Banner der eidgenössischen Orte, in der Mitte St. Leodegar mit dem Schilde von Luzern. (Abb. 1.) Auf dem gleichaltrigen Bilde des Rathhauses von Stans nähert sich die Anbringung der Standeswappen der später üblichen Anlage.[3]) (Abb. 2.)

Im Jahre 1465 zahlte Abt Gerold von Sax zu Einsiedeln dem Hansen Müller dem Glaser für das Fenster ins Gesellschaftshaus zum Rüden in Zürich 9 Pfund; in derselben Rechnung sind nach St. Gallen gesandte Glasscheiben erwähnt. — 1472 malte zu Bern Urs Werder in die Fenster des Gesellschaftshauses zum Distelzwang Geschlechterwappen, andere Scheiben für das Gerichtsgebäude zu Freiburg. Im darauffolgenden Jahre wurde das Berner Rathhaus mit Glasmalerei geschmückt; hier liefs der Rath für das nämliche Gebäude im Jahre 1480 weitere Glasgemälde anfertigen, von welchen eins erhalten geblieben ist, die runde Bernscheibe in der Silberkammer des Museums; 2 andere Wappen von 1483 im histor. Museum dortselbst. In Solothurn, welches 1479 Geld an Kirchen und einzelne Leute für Glasfenster, 1480 ausdrücklich für Wappen schenkt, — weitere Angaben aus 1486 und 1490 —, beschliefst der Rath am Donnerstag vor Thomas 1490: „Von der glasfenster und schilten wegen, die man etwan pfiffern, schirmmeistern, und sprechhern geben hat, ist angesehen, dafs man niemand weder vennster noch schilt geben soll, es sy dann sach, das ein apt und convent der Clöstern S. Urban, Gottstatt oder S. Joh. zu Erlach darumb bittend, denen mag man die vennster geben; dann in denselben Clöstern der Statt kinden eben vil sind.“ 1500 bezahlt Solothurn Lucassen Zeiner den Glaser Zürich umb das Fenster, so er der Stadt Baden gemacht hat.

[2]) »Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde« (1885) S. 149. v. Liebenau „Vom Aufkommen der Glasgemälde in Privathäusern.“

[3]) Aus »Diebold Schillings des Luzerners Schweizer Chronik« 1862.

Wie arg mufs die Sitte in Zürich überhand genommen haben, wenn der Rath dieser Stadt die Inanspruchnahme bereits 1487 zu hoch findet und den Brauch auf Kirchen, Rathsstuben und Gemeindehäuser beschränkt wünscht: „Min herren haben sich erkendt, als byshar vil nachlofens und pitt bschehen sy an sy umb fenster und aber der cost und das pitten so vil werden welt, daz durch Ir stat nutzes willen not were das zu vorkomen. Harumb so sölte man nun hinfür weder wirten noch andren in ir hüser kein venster geben, und das also uf ir statbuch schriben und unabläslich halten. Und ob och hinfür jeman an einen burgermeister darumb keme, dass dan ein burgermeister in abwysen und im sagen sölle, wie das versetzt sy. Und harin ist aber usgesetzt kilchen och ratstuben und derglichen was ein gmeind antrifft.“ Uff dem gehaltnen (Tagsatzungs-) tag Zürich Suntag nach Purificationis Mariae 1487 haben unser Eydtgnossen von Zürich den annderen Botten gemeinlich eroffnet und gesagt, nachdem vil personen über tag an uns Eydtgenossen gemeinlich und sundrige part komen umb pfennster, dass sy fürer iro teils keiner sundrigen person kein pfennster me geben wellen. Ob aber an ein kilchen, Rathüser, Gesellschaft-hüser oder annder derglich gemeine hüser umb pfennster gebetten würde, darinn wellen sy sich zimlich und als sy jez zu ziten fügelich bedunckt halten.“ (Eidgen. Abschiede A 747.)

Mit letzterer Nachricht dürfte freilich eine Lesart nach Werner Steiners Chronik schwerlich in Einklang zu bringen sein, derzufolge man in Zürich erst 1505 in die Rathsstube Scheibenfenster machen liefs, „denn bisher wahrend sy nur tüchig gsin.“ Diese Mittheilung ist um so unverständlicher, als doch schon 1495 die Stiftspropstei nebst der Chorherrnstube mit farbigem Scheibenschmuck versehen waren, ganz zu schweigen von der Mittheilung des Aeneas Sylvius, der bereits 1436 an Basel die Verfensterung der Wohnräume rühmt.

In Luzern wurden gleichartige Erlasse 1500, 36, 93 und 1655 beschlossen; 1548 erliefs der Landrath von Schwyz folgendes Verbot: „Es hand mine herrn den iren verpotten by x pfund zbus, dz niemand me offen wirt vssert dz land gangind um fenster zu bitten, auch nütt durch gschrift noch anderlüt. — Von diesbezüglichen Tagsatzungsbeschlüssen aus 1525, 59, 80, 83, 86 sind die jeweilig späteren ein Beweis für die Nichtbeachtung der früheren.

Für den aufserordentlichen Umfang der Sitte spricht weiterhin eine vom Berner Rath am 19. November 1501 erlassene Glaserordnung, welche bezüglich der Leistungen des Glasmalers feste Gebühren bestimmte, und zwar, — bezeichnend für das Alltägliche —, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Preisstellungen für die Metzger und Müller. Fleisch, Mehl und gemalte Fensterscheiben, sie wurden gleichmäfsig als Bedarfsgegenstände behandelt! Der Geschichtsschreiber Anshelm, welcher an anderer Stelle spöttisch von „nüwen Fensterjunkern“ spricht und über „hohe Schybenfenster voll Wappen“ klagt, scheint von dem Gebrauch nicht sonderlich erbaut gewesen zu sein, denn er hat zu der genannten Glaserordnung einiges beizufügen: „Als noch in menschen gedächtnufs vor unlangen jaren in Bern me flom und tuch, denn glas, darnach me waldglasruten, dan schibenvenster waren gsehen, und aber ieztan so uss fremden landen durchs verrucht kriegsvolk fremd siten, besunder bös und üppig, fremd ring, flüssig gelt, fremd künst und kostbarkeit, besunder in buwen, kleidungen und tischungen, in alle Eidgenossenschaft was kommen, wolt sich schier niemands me hinder kleinen flöminen vensterlin verbergen, oder durch glasruten lassen sehen; aber schier iederman hinder grossen schibenvenstren verbergen, und in gemalten venstren allenthalb, besunders in kilchen, raths-, wirts-, trinkbad- und scherstuben lassen sehen, also dass der glasergwin must ein mauss haben, und zuvor ein mäss zun schiben und ruten, demnach von einer ganzen oder zweyen halben schiben, item funf Schyben oder siben Glas hornaffen, verblygt und verweckt, 8 Pfenig nehmen, um ein Ruten Wald-Glas 4 Pfenig; um ein Taflen 2 Grofs; um ein bögig Wappen 1 Gulden; halb $^1/_2$ Gulden; um ein elnig Bild 1 Gulden.“

In Luzern waren seit den Burgunderkriegen Glasgemälde beliebte Geschenke bei Hochzeiten und Taufen, so dafs 1489 der Rath sich genöthigt sah, eine Verfügung gegen „Mieth und Gaben“ zu verkünden, dahin lautend, dafs „ein guter gsell dem andern, old ein fründ dem andern geben und schenken mag ein glassvenster in sin huss, ouch wiltbret und hüner ouch zu dem guten jar geben, als das bishär herkommen und gebrucht ist, und nit witter noch me.“ Zur Genüge bestätigt übrigens die landläufige Redensart: „Dem werd ich keine Scheibe setzen“ die volksthümliche Verbreitung jenes schweizerischen Gebrauches, volksthümlich auch in dem Sinne, als jene Sitte die Trachten und Waffen, die Lebensweise und die Gewohnheiten der damaligen Eidgenossen sowohl in der breiten Oeffentlichkeit als auch im engeren Kreise vor Augen führt, also ein in jeder Beziehung sittengeschichtlich werthvolles Bild widerspiegelt. In der französischen Schweiz dagegen hat der Brauch anscheinend nicht solchen Anklang gefunden, wenigstens stöfst man dort nur vereinzelt auf Denkmäler, eine Thatsache, welche John Grand-Carteret in der »Revue Suisse des beaux arts« (1876 S. 68) ausdrücklich bestätigt, indem er von den Kabinetscheiben spricht als einem „genre d'ornementation dans lequel la Suisse française ne brille que par son absence.“

Deutlicher und überzeugender als alle schriftlichen Nachweise reden die künstlerischen Erzeugnisse selbst, welche sich in erstaunlicher Menge allerwärts bis zur Stunde erhalten haben. Eine ausgedehnte Reihe ansprechender Schweizerscheiben mag man an ihren ursprünglichen Standorten beziehungsweise an zwar veränderter, aber passend gewählter Stelle in ihrer glitzernden, funkelnden Farbenpracht bewundern, im Kreuzgang zu Wettingen, im Rathssaal und auf dem Schützenhaus zu Basel, in den Rathhäusern von Stein a. Rh., Unterstammheim, Zofingen, Luzern, — diesseits der Grenzen in Mülhausen i. E. und in Rottweil —, und an anderen Orten. Die Mehrzahl dürfte jedoch in den Sammlungen sowohl auf Schweizergebiet als auch aufserhalb der Eidgenossenschaft ein rettendes Unterkommen gefunden haben. Allenthalben, wie ehedem Schweizer Landsknechte, sind heutzutage Schweizer Scheiben durch die Lande verbreitet, obgleich die Bundesregierung sich in anerkennenswerther Weise unter thatkräftiger Beihülfe sachverständiger Kunstfreunde, des 1888 † Prof. Friedr. Salomon Voegelin, des 1881 † Dr. Keller, des Prof. Dr. J. R. Rahn und des britischen Konsuls Dr. H. Angst, seit einigen Jahrzehnten ernstlich und erfolgreich bemüht hat, die zerstreuten Denkmäler vaterländischer Kunstfertigkeit unter aufserordentlichem Kostenaufwand der alten Heimath zurückzuerwerben.

Ein Blick in das Verzeichnifs schweizerischer Glasmaler gestattet gleichfalls einen sicheren Rückschlufs auf die thatsächliche Verbreitung

unseres Kunstzweiges, dessen Jünger während des XVI. Jahrh. stetig zunehmend, sich sogar in kleinen Ortschaften niederliefsen, so dafs gegen Ende des Jahrhunderts etwa 100 Glasmaler gleichzeitig thätig waren.

Kein Abschnitt in der Geschichte der Glasmalerkunst hat eine so eingehende und zugleich liebevolle Würdigung gefunden, wie gerade die Schweizer Kleinmalerei. Erheblich ist daher die Zahl der bildlichen Wiedergaben, zahlreich gewöhnlich reichen Bücherschatzes und des weit zerstreuten Schriftwerks wären vor allem die vielfachen Eigenthümlichkeiten der erhaltenen Denkmäler in Rücksicht zu ziehen, welche in ihren Meisterwerken weder dem Kupferstich noch dem Holzschnitt jenes Zeitraumes im mindesten nachzustehen brauchen. Trotz peinlicher Sorgfalt dürfte dann immerhin späteren Bearbeitern manche empfindliche Lücke auszufüllen vorbehalten sein.



Abb. 1. Diebold Schilling übergibt seine Chronik dem versammelten Rathe von Luzern.

sind defshalb die Abhandlungen in Zeitschriften, nicht minder die Sonderaufsätze über einzelne Denkmäler und neben jenen umfang- und inhaltreiche Bücher. Wie die gläsernen Scheiben selbst, so sind desgleichen die alten Vorlagen, die „Visirungen“ zu den Wappen, die in mehreren Kunstsammlungen aufbewahrt werden, schriftstellerischer Berücksichtigung nicht entgangen. Einen ansehnlichen Band könnte man mit einer gründlichen Betrachtung der Schweizer Glasmalerei ausfüllen, obgleich ihr Gebiet „zeitlich, räumlich und sachlich“ eng begrenzt erscheint. Denn aufser der sorgsamen Sichtung des un-

Einer möglichst klaren Uebersichtlichkeit und des davon abhängigen leichteren Verständnisses halber, insbesondere aber behufs besserer Bewältigung des gewaltigen Stoffes mufste eine bestimmte Eintheilung des Inhaltes vorgenommen, die Schilderung feststehenden Gesichtspunkten untergeordnet werden. Dabei gebot der verhältnifsmäfsig knapp bemessene Raum eine schwer innezuhaltende Einschränkung in der Behandlung, hoffentlich unbeschadet der gründlichen Genauigkeit, welche man von einem einigermafsen zuverlässigen Führer fordern kann und darf. Letztere Bedingung mag das Auf-

zählen an sich weniger wissenswerther Einzelheiten entschuldigend erklären.

Seltsamer Weise beliebt man die Entwicklung der Schweizer Kleinmalerei als eine Art Ablösung der kirchlichen Glasmalerei, als eine vollkommene Trennung von letzterer aufzufassen, dieselbe gewissermafsen als eine der Herkunft und dem Endzweck nach rein weltliche Kunst zu schildern und, vielleicht nicht zum wenigsten um dessentwillen, zu preisen. Ungeachtet der späterhin vorherrschenden Verwendung für weltliche Bauten kann jedoch die Schweizer Glasmalerei ihren kirchlichen Ursprung durchaus nicht verleugnen. Zeigen doch schon die aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh. stammenden Schifffenster der Kirche zu Hilterfingen am Thuner See in der Hauptsache die ausgesprochene Technik der zu einem bestimmten Begriff gewordenen Schweizer Glasmalerei.

Aber auch später ist sie zum grofsen Theil ihrem ganzen Wesen nach ein christliche Kunst geblieben. Ohnedies bildeten seit Beginn der Schweizer Glasmalerei bis zu ihrem Verfall Arbeiten für Kirchenfenster, ich will nicht behaupten den vorwiegenden, aber doch gewifs einen sehr beträchtlichen Bruchtheil der Gesammtleistungen, die ich in ihrer malerischen Anordnung inmitten einer hellen Verbleiung der heutigen manchmal recht nüchternen, bald buntscheckigen Bleiverglasung vorziehen und zur Nachahmung warm empfehlen möchte. Nicht nur dafs die frühesten Scheibenwidmungen in Kirchen wanderten, selbst später, nachdem die eigentlich monumentale Glasmalerei mit dem spätgothischen Chorfenster zu Hindelbank aus dem Jahre 1519 und mit dem Renaissance-Fenster von 1530 in St. Saphorin zum Abschlufs gekommen war, wurden unzählige Wappen- und Bildschenkungen in „Schweizer" Malweise in Kirchen eingesetzt.

Ferner ist die Stiftung von Wappenscheiben keineswegs schweizerischen Ursprungs, denn die Vorliebe für Wappenschildereien hatte längst aufserhalb der Schweiz überall in der kirchlichen



Abb. 2. Pfarrer am Grund berichtet den Boten in der Rathsstube zu Stans den Auftrag Nikolaus von der Flue.

Malerei Platz gegriffen, so dafs ein französischer Bischof es sogar für nothwendig erachtete, auf der Provinzialsynode zu Treguier 1455 förmlich Verwahrung einzulegen, damit nicht etwa aus den Wappen ein Eigenthumsrecht der Stifter an den betreffenden Fenstern hergeleitet werde. Nur beiläufig sei an den Wappenreichthum erinnert, welcher sich z. B. in den Fenstern von St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg, im Dom zu Köln, in Ehrenstein, Düren, Hoogstraeten, St. Jacques zu Lüttich dem Auge aufdrängt. Von der Kirche aus mögen derartige Tafeln mit Wappen- und Bilddarstellungen ihren Weg zunächst in die Hauskapellen und dann nach dem Vorgange der Klöster in die Wohnräume gefunden haben. So erwähnt Schnütgen in seiner Zeitschrift (III. S. 21) zwei aus dem Soester Hospital stammende Fensterflügel des 14. Jahrh., welche 1879 auf der Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse in Münster zu sehen waren. Ferner erfahren wir, dafs im Albrechtskloster zu Breslau, wo die Brüder in Wand- und Glasmalerei arbeiteten, im Jahre 1489 der Magister Jacobus pro clenodiis vitreis, — wohl Wappen- und Bildeinlagen —, ad fenestras ambitus Zahlung erhielt. Bei der Gleichartigkeit in Anordnung und Durchführung hätte man getrost manche Schenkgeber- oder Wappentafel aus Kirchenfenstern z. B. aus St. Magdalena in Strafsburg als Einlage in ein Stubenfenster versetzen dürfen, während umgekehrt Schweizer Wappen- oder Figurenscheiben dafür hätten eingetauscht werden können. Letzteres ist thatsächlich vorgekommen; die Herrn von Erlach zu Bern hatten auf ihrem Hofe an der Junkerngasse einen vollständigen Stammbaum ihres Geschlechtes in Glaswappen gesammelt; alle diese Tafeln wurden 1749 in die Kirche nach Hindelbank verbracht, wo sie die unteren Felder der Fenster zieren. Andere Beispiele aus Bernischen Kirchen im Museum zu Bern.

Neben dieser lediglich kirchlichen Verwendung wurde die christliche Richtung durch einen weiteren Förderungsgrund unterstützt, nämlich durch den Umstand, dafs die Klöster und kirchlichen Stiftungen, deren Kreuzgänge, Refektorien und Kapitelsäle den gläsernen Fensterschmuck erhielten, reichlich bedacht wurden, dafs umgekehrt Aebte, Aebtissinnen, Prälaten und Stiftsherrn mitsammt der übrigen Geistlichkeit in gleicher Weise als Geschenkgeber auftraten. Die bekannten Reihen von Schweizerscheiben aus den Klöstern Wettingen, Muri, Daenikon und Rathhausen, welche die Stürme der Zeit überdauert haben, sind in der That wahre Perlen schweizerischer Feinmalerei, zugleich echt christlicher Kunstfertigkeit. Biblische Bilder zeigen Handrisse eines Holbein, Lindmayer und Tobias Stimmer, von denen mehrere im Museum zu Basel.

Wenn keine Namen geistlicher Maler bekannt geworden sind, so liegt darin keineswegs irgend ein Beweis für die Annahme, dafs gerade die Schweizer Glasmalerkunst ausschliefslich bürgerlicher Beruf geworden sei. Sie unterscheidet sich hierin nicht im mindesten von der deutschen Glasmalerei überhaupt, die längst in Laienhände übergegangen war und nur vereinzelt in Klöstern Pflege fand. Die wenigen Klosterbrüder folgten eben der Ueberlieferung, wenn sie, auf irdischen Nachruhm verzichtend, den Scheiben keinen Namenszug aufmalten.

Ein genaues Verzeichnifs von 1487, durch Wurstisen abgeschrieben, berichtet über die Glasgemälde in den Kreuzgängen der Karthause St. Margarethenthal, welche meist im 4. Jahrzehnt des XV. Jahrh. innerhalb des Klosters angefertigt worden sind, während das Buch der Wohlthäter, liber benefactorum, die Stiftungen aus dem Beginn des XVI. Jahrh. aufzählt, welche für alle möglichen Gebäulichkeiten und Räume des Hauses gemacht wurden, ins grofse Haus, ins Langhaus, in Zellen, ins Scheerhaus, in die Sakristei und ins Pförtnerhaus. Vergl. Dr. Wackernagel „Die Glasgemälde der Basler Karthause". »A. f. schw. A.« (1890) S. 369 bis 381, (1891) S. 432.

War schon durch die bisher erwähnten Umstände ein christlicher Zug in der Schweizer Glasmalerei und zwar in hervorragendem Mafse von vornherein hinlänglich verbürgt, so wies überdies der fromme Sinn des Bürgerthums den nämlichen Weg. Wo Stände und Städte ihre Ehrenschilde schenkten, wo Zünfte und Einzelpersonen als Stifter auftraten, da fanden sich mehrfach christliche Anklänge, sei es in Schildhaltern und Zwickelbildern der Wappen oder in den Einfassungen der Rundscheiben. Und welch' unendliche Fülle glaubensstarken Fühlens entwickelt sich in den herrlichen Bildscheiben! Wie sinnig weifs man alt- und neutestamentliche Vorgänge zu erzählen, ja man sucht dieselben gar in vorbildliche Beziehung zur vaterländischen Geschichte zu bringen, z. B. an den späteren Wettinger Standesscheiben,

Kann man sich lieblichere Heiligenbildchen vorstellen als die Landesheiligen und Schutzpatrone auf den Wappen- und Figurenscheiben? Wie zart, wie duftig ist die Farbengebung, wie gewandt und sicher die Zeichnung, wie liebevoll und vollendet die glasmalerische Behandlung! Jedenfalls möchte ich den Schweizer Scheiben mehr christliches Gepräge zuerkennen als den weltberühmten Kirchenfenstern von St. Jan zu Gouda.

Jener christliche Geist zog sich durch den ganzen Zeitraum hin. Selbst nach der grofsen Kirchenspaltung, trotz der erbitterten Städtefehden stifteten die Stände in bisheriger Weise frommsinnige Figurenscheiben. Wenn auch 1527 Zürich bei der Eidgenossenschaft Beschwerde führt, „was Schmach und Schand m. H. mit ihren geschenkten Wappen und Fenstern mit zerschlachen und sunst begegne", und begehrt, „dafs sy dasselbig verhüeten und die, so die zerbrochen, wiederumb darzur halten wellint, damit die gemachint werdint", und 1532 auf einem Tage der V katholischen Orte darüber geklagt wird, dafs in der Kirche zu Merenschwand „die Wappen der V Orte durch die Berner zerbrochen worden", so sind dies vorübergehende, plötzliche Wuthausbrüche kirchlich-staatlicher Zwietracht und kleinlicher Reiberei, welche die Blüthe unserer Kunst nicht einschränken konnten und in Wirklichkeit nicht aufgehalten haben. Selbst später, als 1586 die VII katholischen Orte den sog. Goldenen Boromäischen Bund zu gemeinsamer Vertheidigung ihres Glaubens geschlossen hatten und damit die Einigkeit der Eidgenossenschaft, wenigstens eine herzliche, innige Eintracht auch äufserlich gebrochen war, wird unverdrossen weitergeschenkt, nur mit dem sachlich unwesentlichen Unterschied, dafs die Kreise sich in anderer Weise zusammensetzen.

Die Züricher Einschränkungen sind blofs bedingte Vorbehalte: „Es sollen fürhin keine Wappen mehr in papistische Kirchen ohne Vorwissen des kleinen Rathes gegeben werden"; 1633. — Die Schenkung des Zürichschilds in den Saal des Pfarrhauses Kloten 1698 erfolgte mit dem Zusatz, „dafs selbiges über des Prälaten von Wettingen den Rang haben solle." Umgekehrt versichern Prior und Konvent von Beinwyl dem Rath von Zürich in einem Gesuch von 1663, „dafs dieses Wappen an die wolgeziemende, gehörige, erste und fürnehmste Ehrenstelle versetzt und verordnet werden solle." — „Papistischen Kirchen geben myne Herrn nichts, es sei denn von Alters her ihr Ehrenwappen daselbst gewesen"; 1706. — Den P. P. Franziskanern zu Luzern wurde denn auch 1701 das 1521 verehrte, aber zerstörte Wappen von Zürich ersetzt. Zu solchen Einschränkungen ist zu bemerken, dafs sie in eine Zeit fallen, als man, abgesehen von kirchlichen und staatlichen Zerwürfnissen, ohnehin die ganze Sitte müde war; der Ueberdrufs machte sich ebenso bei Gesuchen nichtpapistischer Bittsteller geltend.

Laut dem auf der Stadtbibliothek Zug befindlichen Bestellungsbuche des Glasmalers Müller von Zug betheiligte sich die Geistlichkeit noch in der Mitte des XVII. Jahrh. recht lebhaft an den Schenkungen; in des Herrn Ammann Brandenberg Saal waren die gmalet Schiben, biblische Darstellungen, zur Mehrzahl von geistlichen Gebern verehrt. Bis ungefähr zur Mitte des XVIII. Jahrh. wurden Klöster und Kirchen im Berner Lande bedacht, die letzte im Jahre 1747. Also bis zu ihrem Erlöschen blieb die Schweizer Glasmalerei in einem Theil ihrer Erzeugnisse eine christliche Kunst, welche der weltlichen Richtung vollständig das Gleichgewicht hielt, und als deren letzte, wirklich künstlerische Ausläufer die Scheiben von Rathhausen bezeichnet werden mögen.

Leider ist die Schweizer Glasmalerei vom Standpunkte der c h r i s t l i c h e n Kunstgeschichte stiefmütterlich vernachlässigt worden, obgleich dieselbe als ein zu frischem Trieb ausschlagendes Reis der christlichen Malerei, natürlich unter gebührender Berücksichtigung der eng mit ihr zusammenhängenden bürgerlichen Abzweigung, eingehende Würdigung längst verdient hätte.

II.

In einem schwerwiegenden Punkte unterscheidet sich die Glasmalerei der Schweiz von jener anderer Länder, nämlich durch die Art und Weise ihrer Verbreitung und der dadurch bedingten Eigenartigkeit in der Behandlung.

Die Entstehung und Blüthe, der Rückgang und das Ende des schweizerischen Gebrauches der Wappen- und Fensterschenkungen sowie der Einflufs jener Volkssitte auf das Schweizer Glasmalergewerbe.

Während in den Rheinlanden, in Niedersachsen und in Süddeutschland die Glasmalerei

nach althergebrachter Weise ihr Hauptabsatzgebiet in den weiten Fenstern der Kirchen und Kapellen besafs, dagegen in geringerem Mafse bei weltlichen Gebäuden Eingang fand, hatte in den Orten der schweizerischen Eidgenossenschaft die Sitte, bei Gelegenheit von Neubauten, von gröfseren Umbauten[4]) oder bei sonstigen aufsergewöhnlichen Veranlassungen, z. B. beim Antritt eines Amtes, sich als sichtbares Zeichen der staatlichen Zusammengehörigkeit, der gegenseitigen Anhänglichkeit und des freundschaftlichen Wohlwollens Wappenscheiben und Fenster zu schenken, im Verlaufe der 2. Hälfte des XV. Jahrh. für den Glasmaler neben der für Kirchen bestimmten Fenstermalerei ein anderes, wenn zwar kleines, so doch anspruchsvolles und defshalb recht ergiebiges Arbeitsfeld eröffnet.

Da selbst bei ganz geringfügigen Umbauten Schenkungen verlangt und gemacht wurden, sah man sich veranlafst, wiederholt diesbezügliche Rathsbeschlüsse zu fassen; so entschieden u. a. Bürgermeister und Rath von Schaffhausen am 13. August 1593, dafs fürderhin nur denjenigen Bürgern Fenster mit der Stadt Ehrenwappen zu schenken sei, die an ihren Häusern sei es inwendig oder auswendig 100 Gulden oder mehr verbaut oder verbessert haben, doch also, dafs solcher Bau und Verbesserung „schynbar" und zierlich seie und gemeiner Stadt und der Gasse wohl anstehe." (Vergl. J. H. Bäschlin; Neujahrsblatt des Kunstvereins in Schaffhausen 1879. S. 3.)

Möglich, dafs, in Uebereinstimmung mit der Klage des strengen Kato Anshelm, ursprünglich die Reisläufer die Verwendung farbigen Scheibenschmucks als Gelegenheitsgeschenk eingeführt haben, denn Wappenfenster in öffentlichen Gebäuden waren längst üblich, weit aufserhalb der Schweiz, sogar früher als im Lande der Eidgenossen. Das Germanische Museum zu Nürnberg besitzt mehrere Beispiele meist fränkischen Ursprungs. Rathhäuser des hohen Nordens und des fernen Ostens hatten ihre Wappenscheiben. In Bayern und Würtemberg stöfst man auf ähnliche Denkmäler. Schrieb doch Paul von Stetten im XVIII. Jahrh. über Augsburg: „Es war vor Zeiten keine Kirche, kein öffentliches Gebäude, kein Haus eines vermöglichen Mannes, darinnen man nicht gemalte Fensterscheiben erblickte." Nürnberg war reich an Wappenscheiben; desgleichen blühte die Fenstermalerei in den Rheinlanden und im Elsafs. Dafs im Ober-Elsafs „geschmelzte Wappen" um die Jahrhundertwende in Gebrauch waren, dafür geben die zahlreichen Handzeichnungen Hans Baldungs unanfechtbares Zeugnifs. Im Schongauer-Museum zu Kolmar stehen die Wappen, welche der Zehn-Städte-Bund in den Saal des Kaufhauses geschenkt hatte. In Wien soll 1490—1504 Wilhelm Gozmann geschmelzte Wappen gemalt haben. Aus der 1562 erschienenen Bergpostille des Joachimsthaler Predigers Johann Matthesius hören wir, dafs „etliche an die wyssen gleser farben, allerley bildwerk und sprüche im Külofen brennen lassen, wie man auch grosser Herrn contrafactur und Wappen auff scheyben gemalet, die man in die Fenster versetzet." Und noch 1611 befafsten sich die Wappenmaler der Glashütten in der Grafschaft Glatz mit Wappen- und Bildmalen auf runden Scheiben. Die nämliche Sitte der Bildeinlagen in den Wohnhausfenstern herrschte in den Niederlanden, wie Tafelgemälde alter Meister darthun. Dafs in französischen Schlössern diese Art der Glasmalerei früh Eingang gefunden hatte, ist bekannt.

Vereinzelt traf man in der Schweiz bereits vor der Verallgemeinerung der Sitte das Wappenschild der Herrschaft an, so 1460 in der Zunftstube zum grimmen Bären zu Diessenhofen das Wappen von Oesterreich, 1484 in der Kirche zu Freiburg im Uechtland das Wappen der Herzoge von Zähringen.

Nachgewiesenermafsen wanderten auf der Grenzscheide vom XV. zum XVI. Jahrh. deutsche Glasmaler ins Schweizerland ein, die sofort als selbstständige Meister Beschäftigung fanden, ein weiterer Beweis dafür, dafs die Wappenmalerei, deren Ausübung ihnen doch wohl geläufig sein mufste, auch draufsen betrieben wurde.

Aber, mögen auch auswärtige Wappen- und Bildscheiben, insbesondere oberdeutscher und oberrheinischer Herkunft, nach Art der Anlage und der Durchführung den schweizerischen Glasschildereien ähnlich sein, so steht gleichwohl das eine unbestreitbar fest, dafs die

[4]) Vergl. »Kleine Mittheil. der geogr.-kom. Gesellsch. zu Aarau«. I. Jahrg. 3. Heft. (1893) S. 35 u. f. Unterm 21. Wintermonat 1526 steht im Rathsmanual Nr. 25 fol. 23 eingetragen: „Item min herren gemein burger haben Hanssen Bolliger ein pfenster geschenkt in sin huss, das er gebessert und uffbuwen."

Sitte der Scheibenschenkungen einzig und allein innerhalb der Schweiz, allenfalls noch in den benachbarten deutschen Grenzbezirken [5]) die allgemeine Bedeutung einer wirklichen Volkssitte und dadurch neben ihrer Eigenart eine hohe Entwicklung, eine ungeahnte Ausbreitung gefunden hat, die nirgendwo ihresgleichen findet, so dafs die Schweizer Glasmalerei mit Fug und Recht zu einem feststehenden Begriff gestempelt werden konnte, um so mehr, als die Malweise sich in gleicher Weise auf die Kirchenmalerei erstreckte.

Dieser lediglich schweizerische Brauch, entstanden in den ruhmvollen Zeiten der Burgunderkriege, in denen die Eidgenossenschaft die stolze Macht Karls des Kühnen gebrochen, die Schlachten von Granson, Murten und Nancy gewonnen hatte, entwickelte sich zur höchsten Blüthe in jener glorreichen Glanzzeit, als die Höfe von Frankreich, Mailand und Oesterreich um die Freundschaft und Hülfe der Eidgenossen warben, als die volkswirthschaftlichen Verhältnisse äufserst günstig standen und allgemeiner Wohlstand über das kleine Land verbreitet war. Die Volkssitte erreichte in langsamem Steigen um die Mitte des XVI. Jahrh. ihren Höhepunkt, blieb auf diesem unter unbedeutenden Schwankungen geraume Zeit hindurch stehen, um dann im XVII. Jahrh. nach und nach, zuerst in der Güte der Arbeit, nachzulassen. Immerhin erhielt sich der Brauch zu einer Zeit, als anderwärts die Kunst des Glasmalers gänzlich vernachlässigt wurde, in der Schweiz fand sie bis in die 2. Hälfte des XVII., stellenweise bis tief in das XVIII. Jahrh. hinein lobenswerthe Pflege, allerdings zuletzt nicht mehr seitens gottbegnadeter Künstler.

In vortrefflicher Uebersicht schildert Meyer [6]) in seinem lehrreichen Buche unter Einschaltung sittengeschichtlicher und volkswirthschaftlicher Betrachtungen die Entstehung, die Blüthe, die Verkümmerung, das Absterben und das endliche Eingehen der Sitte. In anschaulicher, lebendiger Darstellung läfst er die mannigfaltigen Gesichtspunkte vor den Augen des Lesers vorüberziehen, unter welchen verschiedene Menschenalter die Wappenscheiben betrachtet und beurtheilt haben mögen. „Der erste Empfänger suchte die Schenkungen, weil er dadurch unterstützt und geehrt wurde. Für ihn ist die Person des Wappenträgers seines Zeitgenossen, Mitbürgers etc. mit ihren Attributen und Vorzügen, die Schenkung von seiner Seite die Hauptsache. Der nachfolgende Besitzer sichtet und sondert; ist der Wappenträger auch ihm bekannt, auch sein Donator, so ehrt auch er sein Wappen, ist das nicht der Fall, so ist er kühl dagegen, und hafst er ihn, so ist er feindselig gegen dessen Repräsentanten. Die Gegenwart aber schätzt die Scheiben Donator hin, Donator her, Wappenträger bekannt oder unbekannt, geschenkt oder gefunden oder gekauft, als hübsche Glasmalerei.“ [Forts. folgt.]

Linnich. Heinr. Oidtmann.

[5]) Steinhaus zu Ueberlingen, Radolfzell, Dietenheim, Rathhaus Pfullendorf, Meersburg, Jestetten, Thiengen u. a. — Zu Villingen war „der Herren Stube an der Rietgasse mit Glasgemälden von Aebten und Johanniterkomthuren geziert“; 1556—58 wurde der Kreuzgang zu St. Blasien mit den Wappen „etlicher Fürsten, Prelaten, Grafen, Ritters, Herren, Edelleuten“ versehen.

[6]) Dr. Herm. Meyer »Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV.—XVII. Jahrh.« Frauenfeld (1881). Wiederholte Anlehnung an dieses verdienstvolle Werk ist bei dem folgenden Abschnitt über die Schenksitte ohne Verzichtleistung auf Gründlichkeit gar nicht zu umgehen.

Bücherschau.

August Reichensperger 1808—1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und Wissenschaft. Mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses dargestellt von Ludwig Pastor. Mit einer Holiogravüre und drei Lichtdrucken, 2 Bände. Verlag von Herder, Freiburg 1899. (Preis 20 Mk.)

Diese umfängliche, überaus interessante Biographie ist das Meisterwerk eines begeisterten Freundes und ebenso gewiegten Historikers. Ihre Hauptquellen sind Reichensperger's Tagebücher, Briefe und gedruckte Schriften, neben welchen aber auch die persönlichen Verkehrsverhältnisse manchen werthvollen Beitrag geliefert haben. Gerade im Privatverkehr trat das Wesen Reichensperger's, der eine ungemein gesellige, freimüthige, geistvolle, anregende Natur war, am meisten zu Tage, und nur diejenigen, denen dieser zwanglose Umgang vergönnt war, haben die Eigenart des ungewöhnlichen Mannes genauer kennen gelernt. Aus ihr haben sich auch, dank den günstigsten Umständen, die beiden seine Berufsthätigkeit noch überstrahlenden Seiten seines öffentlichen Wirkens entwickelt, seine parlamentarische Wirksamkeit und sein Eintreten für die Kunst. Dieses ist sehr verschieden be-

urtheilt, von den Einen unterschätzt, von den Andern über das Mafs gefeiert, von Vielen mifsverstanden worden. Einer objektiven Beurtheilung hat sich der Biograph befleifsigt, den seine italienischen Geschichtsstudien vor der durch Reichensperger beeinflufsten, etwas einseitigen Kunstauffassung seines Lehrers Janssen bewahrt hatten. Wenn er von Reichensperger sagt, dieser sei „kein eigentlicher Kunsthistoriker oder Archäologe, auch kein Kunstphilosoph, vielmehr hauptsächlich Praktiker und Apostel gewesen für die Wiederbelebung einer echten, volksthümlichen, deutschen, die christlichen Ideen verkörpernden Kunst", so trifft diese Charakterisirung im Allgemeinen ganz gewifs das Richtige, ohne es aber zu erschöpfen. Reichensperger betonte, nach Mafsgabe seiner romantischen Richtung und seiner dialektischen Stärke, die grofsen Gesichtspunkte, und neben der Nationalität der Kunst redete er vor Allem der Bekämpfung der Surrogate das Wort, ohne aber nach der einen wie nach der anderen Richtung hinreichend die Unterscheidungen hervorzukehren, die auch hier ihre Berechtigung haben. Seiner Natur nach war er eigentlich gar nicht exklusiv, und wenn seine Theorien sich öfters so ansahen, fanden sie in der Praxis keine Bestätigung, was schon aus seiner unerschütterlichen Vorliebe für Statz und von Steinle hervorgeht, von denen selbst der erstere kein Gothiker im Sinne der strengen Observanz war. Uebrigens war die eigentliche Praxis auch nicht Reichensperger's Stärke; dafür gebrach es ihm namentlich an den Vorbedingungen der archäologischen Durchbildung wie der technischen Kenntnisse, und die Art und Weise, wie er besonders mit den Künstlern und Kunstgelehrten in England, Frankreich, Belgien, Holland, die den meisten Einflufs auf ihn und seine Richtung ausgeübt haben, verkehrte, war nicht geeignet, diese Lücke auszufüllen. Auf allgemeine Unterweisungen pflegte er sich, wenn möglich zu beschränken, auf detailirte Angaben lieber zu verzichten, die Kritik der Pläne in Gemeinscnaft mit Anderen vorzunehmen. Wenn es aber galt, anzuregen, zu begeistern, zu entflammen, dann war er der berufenste Herold, und was er auf diesem Wege durch Wort und Schrift gewirkt hat, das soll am wenigsten in der »Zeitschrift für christliche Kunst« verkannt werden, die ihm seit ihrem Erscheinen von Neuem an die Kunstfahne zu fesseln vermocht hat, von der manche entmuthigende Erfahrungen ihn wegzudrängen versucht hatten.

Schnütgen.

Deutsche Kunst und Dekoration. Herausgegeben von **Alexander Koch** in Darmstadt. Preis des Jahrgangs 20 Mk.

Dieser Zeitschrift, die vor Kurzem ihren III. Jahrgang eröffnet hat, darf das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs sie für die Interessen der modernen deutschen Kunst, in deren Dienst sie sich vom Anfang ihres Bestehens an gestellt hat, mit grofsem Eifer und ehrlichen Mitteln eingetreten ist. Die beiden Kampfjahre sind für sie auch Lernjahre gewesen, in denen es galt, aus den vielen tastenden Versuchen, von denen wohl manche die Antwort des Kopfschüttelns provozirten, zu soliden Ergebnissen zu gelangen, und so mag sie jetzt mit dem Anspruche auftreten, abgeklärte Anschauungen und Erzeugnisse zu bieten, die geeignet sind, diejenigen zu informiren, anzuleiten und zu befriedigen, welche die Berechtigung der modernen Formen mit keinem Fragezeichen mehr begleiten. Dieser Zuversicht gibt der Herausgeber mit bescheidenen Worten Ausdruck in der Einleitung zum III. Jahrgang, der sich mit vier interessanten, sehr reich illustrirten Artikeln einführt. Die beiden ersten sind den kunstgewerblichen Ausstellungen der Sezession und im Glaspalast zu München gewidmet, die scharfe Kritik erfahren im Gegensatz zu der mit grofser Anerkennung erwähnten Dresdener Ausstellung. Sodann wird Klinger's Werk „vom Tode" besprochen, zuletzt Sascha Schneider's vielseitiges Schaffen als Maler eingehend gewürdigt. Dazwischen werden Preise ausgeschrieben, erworbene beurtheilt und den künstlerischen Bestrebungen des Grofsherzogs von Hessen warme Worte der Billigung gespendet. — Aus dem Bereiche der modernen kunstgewerblichen Bestrebungen erscheinen hier mithin die reichsten und vornehmsten Gebilde in einer durch viele Abbildungen erläuterten Uebersicht zusammengestellt, so dafs diejenigen, welche diese Richtung sympathisch, vielleicht gar als die Morgenröthe eines schönen Tages begrüfsen, hier vielleicht besser als an manchen andern Stellen mit den vornehmlich in Frage kommenden Leistungen Bekanntschaft machen können.

F.

Die Buchhandlung für Architektur und Kunstgewerbe von **Bruno Hefsling** in Berlin und New-York hat einen **Verlagskatalog** herausgegeben, der wegen seines reichen Inhaltes und seiner vornehmen, auch in zahllosen Illustrationen bestehenden Ausstattung besondere Beachtung verdient. Die weit über 100 Nummern zählenden und fast 4000 Mark Gesammtladenpreis erreichenden Werke behandeln die Architektur, Ornamente, Dekorationsmalerei, die Vorlagen für Stein- und Holzbildhauer, Tischler, Vergolder, Kunstschmiede.

H.

Domdekan Franz Werner. Ein Gedenkblatt von **D. Friedrich Schneider.** Verlag von Wilckens, Mainz 1899.

Im Anschlusse an die Renovation der Grabplatte dieses am 15. Februar 1845 im Alter von nahezu 75 Jahren zu Mainz gestorbenen Domdekans hat sein Nachfolger in der Untersuchung und Beschreibung des Mainzer Domes aus dürftigen Notizen dieses ansprechende Lebensbild zusammengestellt, welches den anspruchslosen, aber verdienstvollen Sammler und Forscher in seinen trefflichen menschlichen Eigenschaften, in seinen für die damalige Zeit ungewöhnlichen, vorwiegend dem Mittelalter zugewendeten Kulturbestrebungen, namentlich in seiner herzlichen, hingebenden Liebe zum Dome schildert. Durch diese selbstlose, begeisterte Fürsorge, die auch in einer dreibändigen Geschichte des Domes zum Ausdruck gelangt ist, hat er auf seine Mitbürger und Zeitgenossen einen mächtigen Einflufs ausgeübt, so dafs dieses pietätvolle Gedenkblatt, welches von seinen Porträts der Jugend-, Reife- und Alters-Zeit begleitet ist, die Erinnerung an den fast vergessenen Prälaten in vortrefflicher Weise auffrischt.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II.

(Mit 2 Abbildungen.)

I.



Der im Bamberger Domschatz aufbewahrte blauseidene sogen. Mantel Heinrichs II., des Heiligen, ist, soweit mir bekannt, drei Mal Gegenstand eingehender Besprechung gewesen. Der Jesuit Sollier hat in dem zu Antwerpen im Jahre 1723 gedruckten dritten Bande der »*Acta Sanctorum*« vom Juli p. 782 zur Kenntnifs dieses merkwürdigen Denkmals ein wenig beigetragen. Die von ihm veröffentlichten Zeichnungen des Bamberger Archivars Eppenauer sind unzureichend, z. Th. vollkommen fehlerhaft; sein Kommentar behandelt die aufgestickten Darstellungen als *signa aenigmatica,* das ganze als ein *mysteriosum monumentum*, *satis mirabili sacrorum profanorumque commixtione distinctum, quibus in rectum sensum ordinandis aut explicandis curiosa ingenia incassum hactenus desudasse dicuntur. . . Studiose aliqua involvisse atque affectata seu vera ignorantia aenigmaticis locutionibus implicuisse videtur* (der Künstler). Seine eigenen (allerdings sehr seltsamen) Erklärungen gibt der Bollandist von vornherein ohne Weiteres mit den Worten Preis: *quibus cuique liberum erit pro captu et eruditione alias substituere.* Wenig brauchbar ist auch die Arbeit des Jesuiten P. H. Schütz, Lehrers der Geschichte in Ingolstadt, in dem Buche *Mantum Bambergense S. Henrici Caesaris notis illustratum* (Ingolstadt 1754) mit der Abbildung aus den »*Acta Sanctorum*«. Auf dies Buch geht zurück, was Chr. G. v. Murrs »Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg« (Nürnberg 1799) S. 102 bis 116 über den Mantel enthalten. Einen guten Schritt vorwärts that der Stiftsherr an der ehemaligen Krönungskirche deutscher Könige in Aachen, Franz Bock, in seinem in der Wiener Hof- und Staatsdruckerei im Auftrag des österreichischen Kaiserhauses gedruckten seltenen Prachtwerke »Die Kleinodien des heiligen römischen Reichs deutscher Nation nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei« (Wien 1864), Tafel XLI, S. 191 ff. Vor allen Dingen verfügte Bock über die bestmögliche originale Kenntnifs der einschlägigen Insignien. Was er über das Aeufserliche des Mantels sagt, über Technik und Schnitt, über Abänderungen, auch über ähnliche Denkmäler kirchlicher Praxis (z. B. über den sogenannten ungarischen Krönungsmantel Stephans des Heiligen), mag man bei ihm nachsehen. Laien wie ich werden für diese und ähnliche Fragen auch des Jesuitenpaters Joseph Braun Schriften (»Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes« und »Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes«, Freiburg i. Br. 1897 und 1898) mit Nutzen heranziehen. Bock hat auch gesehen, dafs der ursprüngliche Mantelstoff durch einen moderneren, gothisch gemusterten Granatapfelstoff (auch nach A. v. Drach im XV. Jahrh.) ersetzt ist, und dafs auf diesen die alten Inschriften und Bilder neu aufgenäht worden sind. Endlich hat Bock über die christlich-kirchlichen Darstellungen auf dem Mantel eigene Gedanken gehabt. Mifsglückt ist ihm die Behandlung des profanen Materials, und von den Bildern wie Inschriften des Mantels sind drei Viertel profanen Inhalts, Schilderungen aus der griechischen „Sphäre“. Ich werde Bock stets eingehend berücksichtigen, manchmal, besonders wo ich ihm folge, wörtlich citiren. Seine Verdienste sollen durch die nothwendige Berichtigung und Weiterführung der von ihm ja doch eigentlich zum ersten Male angefafsten Probleme in keiner Weise geschmälert werden. Bock's Buntdruck nach Zeichnung (Tafel XLI) zeigt den bis auf die Halsöffnung geschlossenen Mantel gewissermafsen durchgeschnitten als ein ebenes Stück Tuch, unsre Photographie gibt ihn in zwei Hälften halbirt, die man sich so zusammengestückt denken mufs, dafs diejenige Hälfte, welche die ausgeschnittene Halsöffnung enthält, naturgemäfs die vordere, die andere die hintere Seite darstellt. Das ist die wichtigste Voraussetzung zur Beurtheilung des Denkmals. Bocks Abbildung trägt aber die sichersten Spuren der Stilisirung, die hie und da, auch in den beiden Halb-

kugeln (S 331), einer Verderbung nahekommt oder gleich ist. Die hier gebotene Photographie ist von Herrn Dr. von Bezold, Direktor des germanischen Museums in Nürnberg, für diese Zeitschrift aufgenommen worden. In Bamberg selbst wird von dem Photographen B. Haaf eine von mir nicht mehr benutzte Photographie verkauft.

Ich habe für nicht-philologische Fragen bei meinen Kollegen A. v. Drach und Bauer bereitwillige Hülfe gefunden.

II.

Der Inschriften- und Bilderschmuck des Mantels sondert sich wie von selbst in zwei Theile, einen christlichen und einen profanen. Jener ist über das ganze Gewand verbreitet, dahin gehören die folgenden Bilder und Bildergruppen.

Ersichtlich das Hauptbild, der Mittelpunkt des Ganzen, befindet sich auf der Rückseite des Mantels, auf derjenigen nämlich, welche die Halsöffnung nicht hat, sondern bis obenhin geschlossen ist. Es ist die Darstellung der sogenannten Majestas Domini, des thronenden Heilandes, unterhalb zweier stehender Figuren mit Buch und einer Art Kugel (die Peter und Paul nach Murr S. 111 vorstellen sollen) in einem mit Pflanzenornamenten versehenen Viereck, in dessen Winkeln je ein geflügeltes Thiersymbol der vier Evangelisten ruht, mit der Inschrift: *SVPERNE VSYE SIT GRATV̄ HOC CESARIS DONVM.* Dem „höchsten Wesen" hat der Kaiser in dem von ihm selbst im Jahre 1004 gegründeten Dom dieses Kleid geschenkt. Und eigenthümlich ist dem Kleide, dafs die heiligste Darstellung nicht auf der Brustseite, sondern auf der Rückenseite zu sehen ist. Das beweist mit Nothwendigkeit, dafs, wer dieses Gewand so wie es jetzt ist angelegt hatte, dem schauenden Publikum den Rücken wandte. Es war stets ein Mefsgewand, nie ein Krönungsmantel, wie in der mir zugänglichen Litteratur allgemein behauptet wird. Ueber den bestimmenden Einflufs des katholischen Kultus auf die Altarkunst hat zuletzt schön gehandelt Jacob Burckhardt „Das Altarbild" (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien S. 5 ff.).

Unterhalb des thronenden Heilandes steht links *A* rechts *Ω*, auf die *superna usia,* als Ursprung und Ende aller Dinge hinweisend, reichverziert. Links daneben ein Cherub *(CHERVBIN)* rechts ein Seraph *(SHRAHIN)*, jeder mit sechs Flügeln (Jesaias VI 2). Diese beiden Bilder, auch die später zu behandelnden Profanbilder — sind von einfassenden Achtecken in Form von ineinander geschobenen Quadraten umgeben, die jedesmal ein Gestirn bieten, dessen Flachtheile mit goldgestickten romanischen Ornamenten gemustert sind.

„Verfolgt man die Darstellung weiter nach unten, so erblickt man zunächst in der Mitte unterhalb der Engelsbilder eine runde Einfassung, welche sich noch zwanzig Mal wiederholt und in ihrem Innern ein nicht näher zu bezeichnendes Brustbild zeigt" (Bock). Ob durch diese so oft wiederkehrende Halbfigur in Kreismedaillon Kaiser Heinrich II (dessen Namen auch die Sauminschrift verherrlicht) angedeutet werden soll, oder ob in dieser Figur das Bild des Astrologen, wie das eine Inschrift anzudeuten scheint (vgl. S. 335), zu finden ist, will Bock nicht endgültig zu bestimmen wagen. Keine von beiden Erklärungen ist recht annehmbar, die astrologische nicht, weil auf dem Mantel nur ein einziges Mal auf Astrologie Bezug genommen wird, die auf die Person des Kaisers gerichtete doch wohl kaum, weil eine derart gehäufte Personalbeziehung dem Sinne der frommen Widmung etwas widerstreiten würde. Vielleicht ist das Gefühlssache. Ich wage diese identischen Kreismedaillons nicht zu deuten; dafs christliches zu Grunde liegt, möchte ich der Bestimmung des Gewandes zufolge annehmen.

Darauf folgt links unterhalb auf der Rückseite goldgestickt die Jungfrau Maria *S̄C̄Ā MARIA STELLA MARIS INCLITA* und rechts der Täufer Johannes *S̄ĀS̄ IOHANES QVI ET GR̄Ā* (d. i. gratia) *DOMINI;* es ist im Zusatz der hebräische Name übersetzt. Sonst erscheinen als rein christliche Darstellungen oben auf der Vorderseite das Lamm Gottes *(AGNE DEI DELE CRIMINA NDIMV* d. i. mundi*)* und ebendort unter dem Bilde einer Frau mit einem Kinde, wie es scheint, auf dem linken Arm und einem Zweige in der linken Hand *VIRGINITAS PAPROBATE MIRE MERE.* Die Erklärer des Mantels behaupten einmüthig, dafs dies Bild kein christlich-kirchliches sei. Schütz und Murr lesen (S. 108 f.) *„Virginis Taspiae (d. i. Thespiae) appellatae"* und erläutern „Thespia, Tochter des Asopos und der Methone (Diodor IV, 74), er-

hielt von Apollo, dafs die Stadt (Thespiae in Böotien) am Berge Helikon von ihr benannt würde, dafs sie als Jungfrau unter den Gestirnen Platz hätte, und dafs sie weissagte. Aus Irrthum hat die Stickerin *Tasp* gestickt statt *Thesp.*" Ich habe die Nachrichten von der „Virgo Thespia" im »Greifswalder Universitätsprogramm« 1894 (p. IV sq.) behandelt. Aber unser Medaillonbild hat mit dieser Thespia auf Grund der überlieferten Buchstaben der Inschrift ersichtlich gar nichts zu schaffen. Die Aenderung ist ganz willkürlich und falsch defshalb, weil auf das Gestirn der Jungfrau ein anderes Mantelbild unzweifelhaft bezogen werden mufs. Siehe Kap. IV. Einen ganz anderen Weg hat Bock zur Erklärung dieses anscheinend so schwierigen Bildes eingeschlagen. Er vermuthet statt *MERE* den Frauennamen *NEERE* d. i. *Neaerae*, denkt (sonderbar genug) an die griechische Heroine Neaera, und liest das ganze *virginitas approbate mirae Neaerae*. „Neaera war eine Tochter der Niobe, welche als Jungfrau starb." Das heifst Räthsel erfinden, um Schwierigkeiten zu lösen. Der Gewährsmann des Bollandisten endlich (S. 783) findet eine Anspielung auf die Keuschheit des Kaiserpaares heraus; er liest *virginitatem in terris approbatam miremur*. Der Bollandist gibt dagegen zu bedenken, „dafs die jungfräuliche Enthaltsamkeit Heinrichs erst während seiner letzten Krankheit bekannt geworden sei". Natürlich ist diese seltsame Vermuthung als irrig schon darum abzulehnen, weil sie den überlieferten Buchstaben Gewalt anthut. Richtig ist, was sich der Ueberlieferung selbst auf's genaueste anpafst. Mein Kollege Bauer hat erkannt, dafs die Inschrift auf die Jungfrau Maria geht und zu lesen ist *virginitas approbate* (*-a*, kaum *-ae*) *mire mere*. Ihre Jungfräulichkeit ist als „auf wunderbare Weise vollkommen bewährt" bezeichnet. Ich brauche Lesern dieser Zeitschrift keine weiteren Belege anzuführen.

Auf der Vorderseite sieht man fünf, auf der Rückseite sieben runde durch ein Kreuz geviertheilte Medaillons, in ihnen die vier Thiersymbole der Evangelisten, wie Bock vermuthet. Oben auf der Vorderseite sieht man endlich noch in zwei Reihen übereinander je drei sitzende Figuren mit Heiligenscheinen.

III.

Die profane Bildergruppe bezieht sich ausnahmslos auf den gestirnten Himmel und wird als solche auch in der unten vor dem Saum stehenden Inschrift zusammengefafst *DESCRIPTIO TOCIVS ORBIS*. Fast immer erläutern Inschriften auch die Einzelmedaillons. Das war ganz nothwendig, da die Stickerei der Bilder selbst oft recht undeutlich ausgefallen ist. Die Inschriften sind darum für die Kenntnifs des Dargestellten eigentlich noch wichtiger als die aufgestickten Bilder selbst. Ich werde die Einzelbilder nebst Inschriften genau beschreiben und zu erläutern suchen und beginne, wie Bock, am besten mit der Rückseite des Mantels. Ich werde der Einfachheit wegen Bock's Disposition beibehalten, obwohl sie ziemlich willkürlich ist. Aber einen Plan in der Vertheilung der Sternmedaillons habe auch ich auf dem Mantel nicht entdecken können.

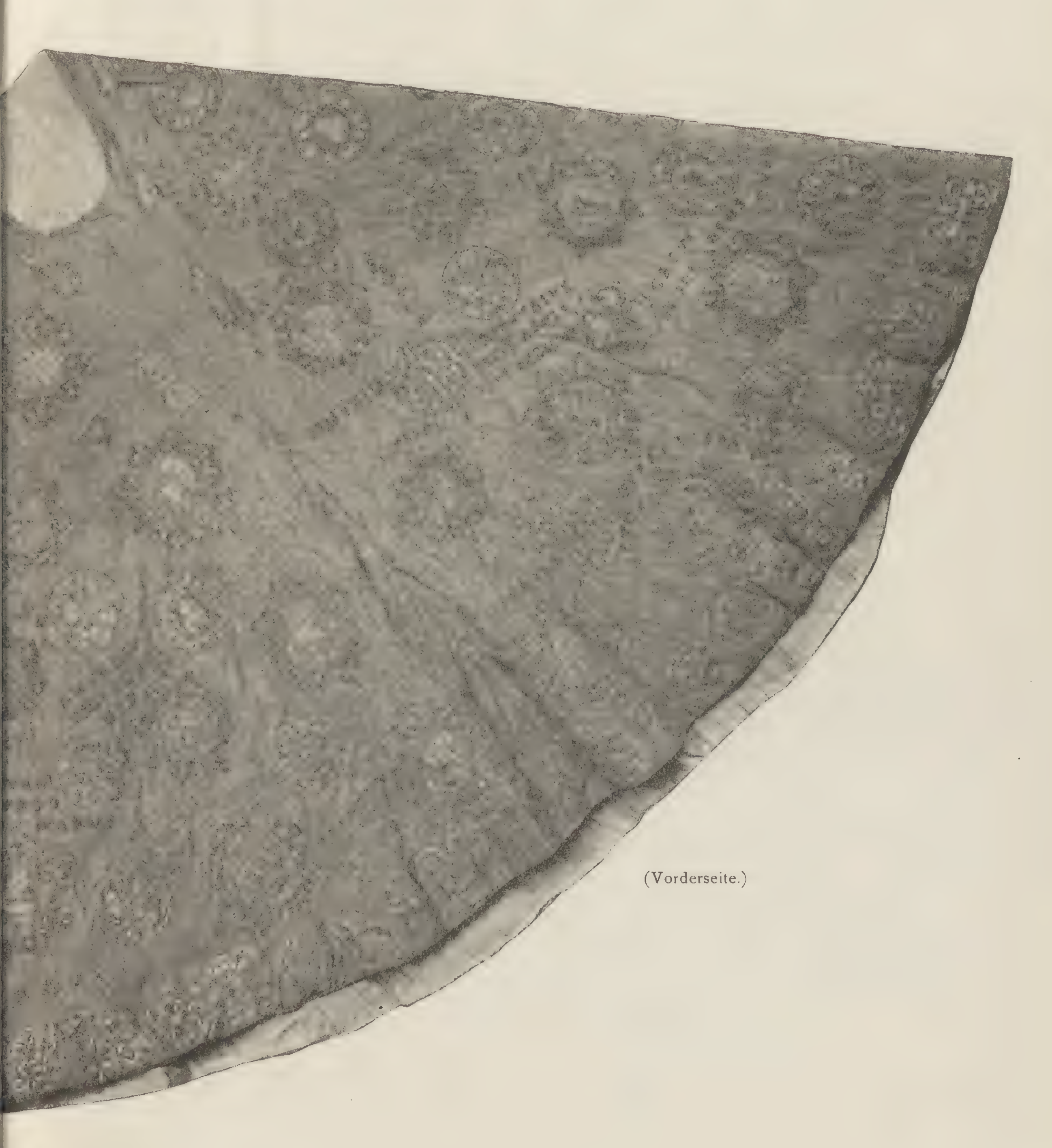
Zu beiden Seiten des „höchsten Wesens" befindet sich links *SOL* auf dem Viergespann, rechts *LVNA* mit der Mondsichel, in der linken die brennende Fackel, vor sich nicht die Hindin (wie Bock will), sondern ein anderes Thier. Das Gewebe ist auch hier undeutlich. Man denkt aber am ehesten an den mit Kühen bespannten Wagen der Selene, weil in der sogleich nachzuweisenden Quelle für diese Mantelbilder der Rinderkarren der Selene üblich ist (vgl. Thiele »Antike Himmelsbilder« S. 137). Der ganz antike Charakter der beiden Darstellungen leuchtet jedem ohne Weiteres ein.

Nach einem Zwischenraum, welcher von drei der erwähnten kreisförmigen Medaillons ausgefüllt wird, folgen zwei Sternbilder, links die Zwillinge, rechts der Drache. Jene tragen die Ueberschrift *GEMIIN* (d. i. *Gemini*) *CASTOR ET POLLVX CVRIALE(s) DIVI*. Bock versteht unter *curiales divi* „die freundlichen Götter" und beruft sich auf Ducange, s. v. *curialis*. Allein was dort angeführt steht, beweist nur, dafs ausnahmsweise und selten im Mittelalter *curialis* im Sinne von *comis* gebraucht wurde, und man versteht wohl auch, wie ein von *curia* damals gebildetes Adjektiv zu dieser Bedeutung in besonderem Zusammenhange sich hat entwickeln können. Für unsere Stelle wird mit solchen Sonderbelegen natürlich nichts bewiesen, und dafs Horaz, wie die Alten vor und nach ihm, die Brüder der Helena als *lucida sidera* und „freundliche Seegottheiten" angesprochen haben, läfst die *curiales divi* des Mantels unberührt. Nach Parallelen werden wir ja suchen; es gilt nur die richtigen zu finden.



(Rückseite.)

Mantel Kaiser Heinri



(Vorderseite.)

mberger Domschatz.

Aber hier wird der Kenner der einschlägigen mittelalterlichen Litteratur nicht lange suchen dürfen. Die richtigen Parallelen waren längst von anderen gedruckt; von mir sind sie in den »*Commentariorum in Aratum reliquiae*« Berlin 1898 (Weidmannsche Buchhandlung) p. 180 sqq. aus den besten Handschriften kritisch herausgegeben. Sie liegen vor in der um etwa 700, wahrscheinlich im fränkischen Reiche, entstandenen barbarisch lateinischen Uebersetzung der griechischen Scholien zu Arats Sterngedicht (Phainomena) und in der etwas später, sicher vor dem Ende des IX. Jahrh., von dieser gemachten Ueberarbeitung, deren Zweck war, das barbarische Latein des Uebersetzers zu mildern oder zu verbessern. Ich stelle der Uebersicht wegen die drei Quellen der Zeitfolge entsprechend nebeneinander. Auch die griechischen Scholien, gewöhnlich als »Katasterismenbuch des Eratosthenes« bezeichnet (Cat), sind in meiner Ausgabe jener *Commentarii* aus den Handschriften neu gedruckt als besondere Columne neben dem (interpres) latinus, während die spätere Bearbeitung, von mir Rec(ensio) int(erpolata) genannt, dort jedesmal unter dem Texte steht. Folgendes sagen diese Quellen vom Gestirn der Zwillinge aus: Cat *οὗτοι λέγονται Διόσκουροι εἶναι*, Latinus *hi (Gemini) dicuntur esse divi curiales,* Rec-int *Castor . . et Pollux, quos nos Geminos vocamus, dicuntur fuisse divi curiales* etc. *Divi curiales* ist ein erst durch den Latinus aufgebrachter, von der Rec-int einfach beibehaltener Uebersetzungsfehler rohester Art für das griechische *Διόσκουροι*. Solche Fehler sind immer anzuerkennen; sie jemals vertreiben zu wollen wäre vollkommenste Willkür. Wir haben wahrlich keinen Anlafs, die Barbarei des mitteleuropäischen Mittelalters wegzubessern und abzuleugnen. Danach ist Latinus oder Rec-int desselben als die Quelle der Mantelinschrift zu betrachten. Beide enthielten auch Textillustrationen. Bilderhandschriften der Rec-int sind noch heute in nicht geringer Anzahl vorhanden (vgl. »*Comm.*« p. XXXVI sqq. und p. 101, wo mit Absicht nicht alles verzeichnet ist). Die auf uns gekommenen Codices des Latinus bieten Illustrationen allerdings nicht, doch habe ich aus der bildlichen Uebereinstimmung der verschiedenen Benutzer des Latinus a. a. O. den zwingenden Schlufs gezogen, dafs auch dieser einst mit demselben Bilderschmuck versehen gewesen ist. Die Wahrscheinlichkeit ist von vornherein, wie jeder sieht, für die Rec-int. Doch mag die Entscheidung für dieses erste Beispiel noch ausgesetzt bleiben. Sehen wir weiter.

Der Drache führt die Ueberschrift *INTER AMBAS ARCTVROS SINVOSO FL(e)CTITVR CORPORE SERPENS.* In seiner Krümmung winden sich zwei Bären den Rücken sich kehrend. Dafs *ARCTVROS* hier unrichtig für *Arctos* steht, haben Murr und Bock gesehen und auf den gleichen Fehler beim Bootes (S. 336) und bei den beiden Bären (S. 338), auch auf den weiteren Genusfehler *ambas* aufmerksam gemacht, der darauf hinzuweisen scheint, dafs eigentlich *Arctos* beabsichtigt war. Nur durften sie nicht an einen Irrtum der Stickerin oder des Musterzeichners denken. Wieder wäre es auch mit den längst bekannten Mitteln leicht gewesen, Belege für die ersichtlich unsinnige Vertauschung von *Arcturus* und *Arctus* zu sammeln. Die Belege stehen an mancherlei Orten, vor allen Dingen wieder im Latinus und in der Rec-int, auch bei den sonstigen Benutzern des Latinus und derselben Rec-int (von denen einige in meinen *Commentarii* noch mitgedruckt sind), in handschriftlichen Interpolationen der sogenannten Astronomica des Hyginus und zerstreut bei den mittelalterlichen Schriftstellern sonst. Tiefer will ich hier nicht eingehen. Dafs wir in derselben Quellensphäre bleiben, erweckt ein günstiges Vorurtheil. Ich setze den Wortlaut der drei Berichterstatter her: Cat *οὗτός ἐστιν ὁ μέγας τε καὶ δι' ἀμφοτέρων τῶν Ἄρκτων κείμενος*, Latinus *hic est magnus et inter ambas Arcturos iacet,* Rec-int *inter ambas Arcturos maximus flexuoso corpore adiacet Serpens, qui utramque Arcturum flexuoso corpore semicingit.* Das Bild in den Handschriften der Rec-int, soweit ich sie kenne, stimmt zum Mantelbilde. Demnach ist die Rec-int des Latinus, nicht dieser selbst, als Quelle für die Inschriften und Einzeldarstellungen des Mantels mit einer Sicherheit festgestellt, wie sie in Untersuchungen dieser Art nur selten zu erreichen ist. Es trifft sich zufällig, dafs ich dieselbe Wissensquelle noch bei einem Zeitgenossen und Verwandten Kaiser Heinrichs II. nachweisen

kann. Der Bischof Thietmar von Merseburg erzählt im VII. Buch des »*Chronicon*« *(Monum. German. hist. V* p. 848) vom englischen König Aethelrad, welcher den Leib eines getödteten Feindes *exterminare conatur. Et, ut hoc non fieret, quaedam matrona prius per familiares suos ammonita servatum pignus a terra elevans, etsi indigena, tamen ad patrias navigio direxerat Arctos, id est septentrionalem plagam. Quae hoc nomen ab Arcturis duabus, hoc est ab Ursis minoribus atque maioribus, sortitur, quas Serpens unus, ut astrologi asserunt, circumdat et dividit.* An anderer Stelle werde ich beweisen, dafs diese Aratlitteratur zu den Lehrmitteln des Quadriviums gehörte.

Wir fahren auf unserem Wege fort. Die bildlichen Typen stimmen auch weiterhin mit den Illustrationen der Rec-int, für welche ich überhaupt auf Thiele's Arbeit (»Antike Himmelsbilder« 1898) verweisen mufs; nur wo Abweichungen vorliegen, werde ich der Sternbildertypen des Mantels noch Erwähnung thun. Die Inschriften dagegen sind auf den ersten Blick theilweise so eigenartig und so befremdlich, dafs ich sie durch Einzelbesprechung verständlicher machen will. Gelingen kann das nur unter steter Benutzung der bereits ermittelten Vorlage und ihrer Quellen.

Unter dem Drachen erblickt man das Sternbild der Andromeda *(ANDROMEDA)*, die, wie so oft, angekettet zwischen zwei Felsen erscheint (Thiele S. 106).

Unter den Zwillingen ist Cepheus in langem Mantel und phrygischer Mütze mit der Inschrift *CEPHEVS QVARTVM AR(c)TICVM TENET CIRCVLVM.* Der Akkusativ *quartum* ist irrig trotz Murr (S. 114): Cepheus liegt nicht „auf dem vierten Kreise, sondern „als vierter steht er im nördlichen Polarkreis", nämlich neben den beiden Bären und dem Drachen nach Anordnung des Eratosthenes (»*Comm.*« p. 134). Die Parallelen lauten übereinstimmend (p. 213): Cat **οὗτος ἐν τάξει τέτακται τέταρτος**, Latinus und Rec-int (ebenda): *hic est in ordine quartus; arcticus circulus hunc recipit a pedibus usque ad pectus* etc.

Links davon das Vordertheil des Stieres: *TAVRVM IMITATOREM IVRIS LEGIMVS INTER AS(tra) COLLOCATVM.* Bock gesteht gern, dass er diese Worte so nicht zu deuten vermag. Er erlaubt sich also „eine Vermuthung, die nicht zu kühn und zu gewaltsam erscheinen dürfte, wenn man bedenkt, dafs z. B. in einer der Inschriften *B* statt *R*, in einer anderen *D* statt *T* und wieder anderswo *ARCIEPIVS* statt *ASCLEPIVS* genannt wird, nämlich *INITIATOREM.* Die hier vorausgesetzte Verstellung von Buchstaben wird um so leichter haben stattfinden können, als die Stickereien im XV. Jahrh. auf neuen Stoff aufgenäht wurden." Dafs Bock mit dieser letzten Behauptung Recht hat, habe ich vor dem Mantel im Frühling vorigen Jahres festgestellt, obwohl ich ihn nur kurze Zeit und bei ungünstigem Aprilwetter habe untersuchen dürfen (S. 322). Sie mag dennoch aus dem Spiel bleiben. Die Konjektur Bock's erfährt durch ihn nun folgende Begründung: „Wir verstehen unter dem Stier das Symbol des Osiris (Creuzer »Symbolik« IV 7, 22). Auf diesen als auf den Bringer jeder Gesittung und der rechtlichen Ordnung bezogen, kann aber passend gesagt werden *Taurum initiatorem iuris legimus in terras collocatum* „der jetzt als Stier am Himmel glänzt, war, wie wir lesen, auf der Erde als Urheber des Rechts gesetzt" oder *inter astra* „als Stier ward er, wie wir lesen, der Lehrer des Rechts, unter die Sterne versetzt". Uns scheint die Lesart *in terras* das wahrscheinlichste." Soweit Bock. Ich will mich nicht viel mit einer Widerlegung aufhalten. Nur die Ergänzung *as(tra)* hat Anspruch auf Beachtung, weil es sich hier ja durchgehends nur um Sternbilder und Sternsagen handelt und handeln kann. Aber darum hat dieser Stier mit Osiris noch nichts zu thun, von diesem steht gar nichts da. Endlich heifst *initiator* nicht das, was Bock will, „Lehrer", sondern „Einweiher"; das Recht ist kein Mysterium, auch den Alten nie gewesen: das wäre schlimm. Anders Murr (S. 113). Er möchte in *iuris* eine Verderbung statt *Jovis* sehen, weil Juppiter sich bei irgend einer Gelegenheit (z. B. in der Europasage) in einen Stier verwandelt habe, sei dieser *imitator Jovis.* Die Hypothese ist nicht überzeugend an sich und mufs zudem zu der Hülfshypothese einer schweren Verschreibung führen. Vielmehr ist das überlieferte *imitatorem* neben *iuris* einfach zu belassen und zu fragen, ob nicht auch dieser unemendirbare Unsinn auf einen barbarischen Uebersetzer zurückzuführen ist, welcher in dem Bestreben genau zu sein, unverstandenes Griechisch auf diese Weise wiedergab. Es liegt am nächsten in der Rec-int (bezw. dem Latinus)

nachzusehen. Und es wird geradezu die Probe auf die Rechnung und eine Bestätigung des bisherigen Ergebnisses sein, wenn sich der bezeichnete Unsinn auch dort nachweisen und in seiner Entstehung erklären läfst. Ich setze die Berichte nebeneinander; sie sprechen für sich selbst: Rec-int *plerique autem aiunt bovem esse imitatorem iuris et ideo inter astra conlocatum.* Dagegen Latinus *alii quoque aiunt bovem esse imitatorem Ius.* Also der Stier ist „Nachahmer der Jo", das Abbild der Kuhverwandelten Jo, eigentlich also selbst gar kein Stier, sondern — nach dieser Auffassung — eine Kuh. Noch besser tritt der ursprüngliche Sinn der Bemerkung im Griechischen hervor: Cat l. c. *ἕτεροι δέ φασι βοῦν εἶναι τῆς Ἰοῦς μίμημα.* In der That: das Urbild zu dem barbarischen *imitatorem iuris* ist das gutgriechische *Ἰοῦς μίμημα.* Die Rec-int als Quelle der Mantelinschriften nebst Bildern hat sich wieder auf's glänzendste bewährt.

Unterhalb des Stierbildes findet sich „der halbe Thierkreis und eine Anzahl anderer Sternbilder in eine Darstellung von einem gröfseren Kreise eingefafst vereinigt", sagen wir also kurz, die eine Halbkugel, welcher auf der anderen Seite derselben Rückseite des Mantels in gleicher Höhe die andere Halbkugel genau entspricht. Inschriften haben diese beiden Kreise anscheinend nicht. Aber das ist scheinbar, und Bock hat sich denn auch täuschen lassen; ich komme auf diesen Irrtum zurück. In Wahrheit ist eine auf beide Halbkugeln sich beziehende Inschrift vorhanden, nur dafs sie aus Raummangel etwas weiter unterhalb der zuerst erwähnten seitlich Platz gefunden hat. Sie lautet: *DESCRIPCIO DVORV̄ SEMISPERIORVM.* Und diese Inschrift kehrt nebst beiden Zeichnungen und einem erläuternden Text in den Handschriften der Rec-int wieder, z. B. im Dresdensis 183 und Sangallensis 250. Ich habe den barbarischen Text p. 145 der »*Commentarii*« abgedruckt und in der Anmerkung auch von den gezeichneten Halbkugeln kurz gesprochen.

Etwas links davon steht *SERPENS* die Wasserschlange mit Mischkrug und Raben. In der Nähe der kleine Hund *CANICVLA.*

Weiter hinauf der Adler *AQVILA PROPT(er) VELOCITATEM VOLATVS INTER ASTRA POSITVS.* Die Quellen haben ähnlichen, aber nicht gleichen Wortlaut. Am nächsten kommt der Inschrift, wie zu erwarten, die Rec-int *Aquilam sane inter sidera conlocatam fabulae fingunt propter Jovem, qui, cum dii omnes volucres inter se dividerent, eam in portione sortitus sit, eo quod altius cunctis volatilibus evolet et pene inter omnia principatum teneat.* Gemacht ist dieser Bericht aus dem in unseren Handschriften etwas lückenhaften Latinus *Est et . . . aliud. Quando enim diviserunt sibi volatilia dii, Juppiter hanc sortitus est, eo quod super omnes volucres evolet. Habet quidem principatum omnium.* Zu Grunde liegt Cat *ἔστι δὲ ἐν τοῖς ἄστροις, διόσον καὶ πρότερον, ὅτε οἱ θεοὶ τὰ πτηνὰ διεμερίζοντο, τοῦτον ἔλαχεν ὁ Ζεύς. μόνον δὲ τῶν ζῴων ἀνθήλιον ἵπταται ταῖς ἀκτῖσιν οὐ ταπεινούμενον. ἔχει δὲ ἡγεμονίαν ἁπάντων.* Das ist Erklärung und Quelle für diese Inschrift, von welcher der Bollandist und sein Gewährsmann (p. 783 a) ausrufen *Oedipum certe hic agere oportet in eruendo contorto sensu!*

Nach unten zu folgt das Sternbild des Fuhrmanns (des attischen *ERI(ch)THONIVS)* mit der Ziege, dessen Geschichte in den drei Quellen ausführlich erzählt oder kurz berührt wird; er soll die Quadriga erfunden haben (p. 207 sqq.).

Darunter *MARE,* der Walfisch (*Cetus*). Das Bild zeigt wohl einen Fisch, umgeben von etwas Geringeltem, wohl Wasser.

Das unterste Bild dieser Reihe ist der Steinbock. Seine Inschrift lautet nach Bock (falsch natürlich) *DESCRIPCIO DVORV̄ SEMI SPERIORVM.* Diese Inschrift will er, verwunderlich genug, entweder auf die halbkreisförmig gebogenen Hörner des Steinbocks oder darauf beziehen, dafs sich in diesem Sternbilde der Winterwendekreis befindet und es darum gleichen Antheil an beiden Theilen der Sonnenbahn hat. Was man sich doch hineinzulegen entschliefst, nur um dem einfach Selbstverständlichen zu entgehen! Bock hat das Richtige, das einzig Mögliche, auch erwogen, da er zum Schlusse seiner Auseinandersetzung fragt „oder hat vielleicht diese Inschrift zu beiden Hemisphären, der vorab beschriebenen und der entsprechenden Darstellung auf der rechten Seite, gehört?" Siehe S. 331.

Links vom Steinbock Perseus mit dem Medusenhaupt und Sichelschwert ohne Nameninschrift. Unter seinem Bilde liest man nur die Worte *CAPVT ABSCIDENS.* Latinus wie Rec-int geben die Worte nach dem

Griechischen der Cat ἀφείλετο τῆς Μεδούσης τὴν κεφαλήν.

Oberhalb des Perseus der Schlangenhalter auf dem Skorpion stehend *SERPENTARIVS DICITVR ARCIEPIVS MEDICVS.* „Der Name des Asklepios war nicht ungewöhnlich das Sternbild zu bezeichnen", meint Bock merkwürdig naiv, citirt hier sogar einmal eine antike Quelle (Hygin), während er sich sonst an Creuzer's „Symbolik", am liebsten an encyklopädische Kompilationen des XVII. und XVIII. Jahrh. zu halten pflegt (z. B. Fr. J. H. Aldsted »*Encyclopaedia, X VII Uranometria*« 1649, Picinelli »*Mundus symbolicus*« 1687, Bode »Vorstellungen der Gestirne« 1782). Ich bemerke dies nur, um begreiflich zu machen, mit welchem Grade von Quellenunkenntnifs an diesen und ähnlichen Denkmälern des deutschen Mittelalters heruminterpretirt worden ist.

Weiter aufwärts *PEGASUS EQ(u) VS MUSI(s) CONSECRATUS.* P. 218 stehen gleiche Worte nicht, doch der gleiche Sinn.

Unter dem Pegasus der Widder: *ARIES MINIS(t)ER FRIXE ET HELLI.* Hübsch ist, was Bock, der fälschlich *ERIXE* las, aus diesen Worten herausgeholt: „der Widder ist der Bringer des Frühlings, auf welchem Helle mit ihrem Brüderchen Phrixus ihren unglücklichen Ritt durch den Hellespont unternahm. Vor *ERI* ist eine Lücke" (vielmehr nur etwas freier Raum) „wir ergänzen daselbst *V* und lesen dem gewöhnlichen Beinamen (vgl. *portitor Helles, veris portitor, pecus Athamantidos Helles vere benigna cornua promit)* und dem Dienste des goldenen Widders am Sternhimmel und auf Erden entsprechend *ARIES MINISTER VERIS EST ET HELLES,* der Widder ist der Diener des Frühlings und der Helle". Das ist barer Unsinn: neben Helle gehört nicht der Frühling, sondern Phrixus, der ja auch in der Namenverstümmelung *FRIXE* noch kenntlich ist; Aber Diener des Paares, wie Murr erklärt, ist der Widder nicht gewesen, sondern Reitthier; wie jeder weifs, durchritten Phrixus und Helle auf dem Widder Land und Meer bis an den Phasis. Da liegt also zweifellos Uebersetzerunwissenheit vor, nichts sonst. Nur die Quellen können helfen. Von ihnen sagt der Latinus über das Sternbild des Widders p. 221 *hic dicitur esse qui ad Frixum ministravit et ad Hellam concessus a nubibus* etc. und Rec-int *Arietem Hesiodus et Pherecides* (diese im Latinus etwas später gleichfalls citirt) *dicunt ad ministrandum Frixe et Helli concessum a nubibus fuisse.* Was *ad ministrandum* heifsen soll, ist zwar noch nicht aufgeklärt, aber der räthselhafte *minister* der Mantelinschrift ist doch bereits in die gehörige Deutungssphäre hineingerückt. Auf diesem Boden mufs die Lösung gefunden werden, wenn das noch möglich ist. Das Wunder verschwindet angesichts des griechischen, der lateinischen Barbarei des Mittelalters zu Grunde liegenden Wortlauts der Cat p. 221b: οὗτος ὁ Φρίξον διακομίσας καὶ Ἕλλην; *minister* entspricht dem Participium ὁ διακομίσας. Keine Frage: wie gewöhnlich hat der Latinus in seiner Uebersetzernoth beim Gebrauch irgend eines griechisch-lateinischen Glossars zwei ungefähr gleiche Worte verwechselt, nämlich διακομίσας mit διακονήσας. Von solchen Ungeheuerlichkeiten wimmelt der Latinus. Jede Zeile liefert Belege. Ich verweise auf meine Ausgabe.

Es bleibt auf der Rückseite nur noch eine Darstellung zu erwähnen, „die Jungfrau oder Waage" unterhalb des Widders *VIRGO IVSTA QVE ET LIBRA VOCATVR.* Das *Q* steht auf dem Kopf. Bock übersetzt „die gerechte Jungfrau, welche auch Waage heifst"; vielmehr ist mit *Virgo Justa* nur das griechische Παρθένος Δίκη wiedergegeben (Latinus und Rec-int p. 201). Aber der Beiname oder zweite Name *Libra* für dasselbe Sternbild der Jungfrau ist mir neu. Ich komme nach der Erledigung der noch ausstehenden Inschriften auf diese wirkliche Bereicherung unseres Wissens zurück Kap. IV.

Auf der vorderen Seite befindet sich rechts neben der Mondgöttin das Bild des Krebses mit der auf der Photographie sehr undeutlich gehaltenen, ausnahmsweise ganz dicht an die Einrahmung dieses Medaillons heranreichenden Inschrift *HOC SIDVS CAVCRI* (*Cancri*) *FERT NOCIVA MVNDI* „dies Gestirn bringt das Schädliche der Welt (mit sich)", wohl von der grofsen Hitze zur Zeit der Sommersonnenwende, dessen Sternbild der Krebs ist, zu verstehen. Bock denkt den Krebs darum von dem Anordner der Bilder ganz nahe an die Luna herangerückt, weil „der Krebs nach dem Ausdruck der alten Astrologen das Haus des Mondes ist". Aber *I* in *NOCIVA* ist unsicher, die Zeichner bieten *T* (auch Bock's Abbildung), auf der Photographie erkenne ich nichts; was die Nachteule hier zu suchen

haben soll, weifs ich freilich nicht. So wird *nociva* vorzuziehen sein.

Zwischen beiden Bildern finden sich die merkwürdigen Worte *ASTROLOGVS HIC SIT CAVTVS*, nämlich vor drohenden astrologischen Konstellationen. Spuren astrologischer Lehren oder Absichten finden sich unter den Manteldarstellungen nur an dieser einzigen Stelle. Alles weist sonst in das Gebiet der reinen Astronomie. Für die Beurtheilung der Manteldarstellungen liegt hierin ein Schwerpunkt.

Darunter die beiden wie gewöhnlich durch ein Band verbundenen Fische (*PISCES*) und unter ihnen die andere mit Gestirnen bedeckte Halbkugel (S. 331).

Den Schlufs macht Herkules mit dem Löwenfell auf dem einen Arm, den anderen mit der Keule erhoben, um den Drachen zu tödten, welcher sich um den Baum gewunden hat: *HERCVLES SERPENTEM OCCIDID AVREA MALA SERVANTEM.* Ich vergleiche die Quellenreihe »*Comm.*« p. 190: Rec-int *Serpentem a Junone ad custodienda aurea mala constitutum Hercules fertur peremisse,* Latinus *hic est Hercules qui super Serpentem supersedit ... Dicitur autem, quando apud aurea mala habuit serpentem constitutum, custodem perimit,* Cat **οὗτος (φασίν) Ἡρακλῆς ἐστιν ὁ ἐπὶ τοῦ Ὄφεως βεβηκώς ... λέγεται δέ, ὅτε ἐπὶ τὰ χρύσεα μῆλα ἐπορεύθη, τὸν ὄφιν τὸν τεταγμένον φύλακα ἀνελεῖν.** Es ist wieder unbestreitbar, dafs die Rec-int die direkte Quelle war.

Rechts vom Engonasin-Herkules das Gestirn der Cassiepea mit der verwunderlichen Inschrift *CASIEPIA CARMINVM VATES.* Bock hat hier auf jegliches Wort der Erläuterung verzichtet. Cassiepea, die Mutter der Andromeda, wird nicht etwa zur Wahrsagerin erhoben, sondern unweigerlich zur Dichterin. Kein Zeuge weifs von Andromedas dichtender Mutter, und was soll das auf dem Mantel, dessen Darstellungen aus dem Sagenkreise der Cassiepea sich ganz wie die übrigen Berichte über diese alte Katasterismengruppe auf das Perseusabenteuer ausschliefslich beziehen? Cetus, Cepheus, Perseus, Andromeda, sie alle erscheinen, wie gewöhnlich, so auch in diesen Himmelsbildern vereinigt. Kein Zweifel: es liegt in der Inschrift Verwirrung vor; Unzusammengehöriges ist gewaltsam und thöricht verknüpft. Soweit kommt man sofort mit methodischer Nothwendigkeit. Murr hat sich auch soweit vorgewagt (S. 114); er will aber das fragliche *carminum vates* unter die Leier versetzen: als ob eine Leier Dichterin wäre! Lieber auf eine Lösung verzichten! Wieder wird es als die beste Probe auf unsere Rechnung zu gelten haben, wenn die früher herausgefundenen Quellen das Räthsel auflösen helfen. Sie sagen Folgendes aus. Zunächst die Rec-int (»*Comm.*« p. 215 unten) *Cassiepia interea, ut ait Sophocles carminum vates, propter invidiam Andromedae seu Neraidis et earum pulchritudinem dicitur pervenisse ad ruinam* etc. Dessen Vorlage, der Latinus, den ich sogleich neben sein griechisches, allen Unsinn ohne weiteres behebendes Original stelle, hat Folgendes:

hanc istorialiter profert Sophocles, carminum vates, propter invidiam Andromedae seu Neraidis et earum pulchritudinem pervenisse ad ruinam etc.	**ταύτην ἱστορεῖ Σοφοκλῆς, ὁ τῆς τραγωιδίας ποιητής, ἐν Ἀνδρομέδαι** (p. 157 Nauck.[2]) **ἐρίσασαν περὶ κάλλους ταῖς Νηρῆισιν εἰσελθεῖν εἰς τὸ σύμπτωμα κτλ'.**

Steigen wir von der Cassiopeja aufwärts, so begegnet uns zuerst die Leier mit der von Bock vielleicht richtig behandelten Ueberschrift *LIRA MER.* Er schreibt: „Was bedeutet der Zusatz *MER*? Die Leier war zwar im Besitze des Orpheus und um seinetwillen auf die Bitte der Musen unter die Sterne versetzt, allein ursprünglich stammte sie von Merkur her, welcher sie verfertigt hatte. Daher wird es nicht zu gewagt erscheinen, jenes *MER* auf Merkur zu beziehen und *MER(curii)* zu lesen." Mir scheint diese Ergänzung Bock's überzeugend, aber nur darum, weil die Rec-int Folgendes enthält »*Comm.*« p. 231: *Lyram denique gentilium opinio inter astra conlocatam dicit propter honorem Mercurii, qui eam condidisse ad similitudinem testudinis fertur ... Mercurius lyram fecit et Orpheo tradidit* (folgt die Erzählung von Orpheus Tode). Entsprechend die Vorlage der Rec-int, Latinus, und dessen Original, die Cat.

Oberhalb der Leier steht der Bärenhüter, bei ihm die Worte *BOOTES ARCTVRI CVSTOS.* *Arcturus* ist hier so viel wie *Arctus* „Bär" (S. 328 f.). Auch die Bezeichnung *Arcturi custos* stammt als Bezeichnung für den Arcturus Arctophylax aus der barbarischen Aratübersetzung (»*Comm.*« p. 197).

Ueber dem Bootes ist das Sternbild des Dreiecks (Triangulum *Δελτωτόν*) zierlich orna-

mentirt zu sehen, rechts von diesem das des Löwen, beide ohne Inschriften, links unter dem Löwen der Schwan *SIGNUM CIGNI* und unter dem Schwan in zwei Zeilen die Buchstabencomplexe *OCCI* und *HEI*. In der Behandlung dieser unvollständig gelassenen Worte bin ich mit Bock nicht einverstanden. Er ergänzt zwar richtig *OCCI(si Orp)HEI*, doch ist die von ihm empfohlene Verbindung dieser Genetive mit *SIGNUM CIGNI* darum ganz unsicher, weil in der unmittelbaren Vorlage der Mantelbilder das Gestirn des Schwans und Orpheus nicht zusammengebracht sind: Rec-int macht den Himmelsschwan zum Schwan der Nemesis. Dagegen weifs sie, wie oben ausgeführt, von dem Katasterismus der Leier des Orpheus. Ich verbinde also trotz räumlicher Trennung die von der Leier und die von Orpheus handelnden Inschriften zu einer einzigen: *LIRA MER(curii) OCCI(si Orp)HEI*.

Etwas links nach unten der Schütze mit der Beischrift *SAGITTARIVS TAVRO ODIT ORION MANVS*, welche Bock in folgender Weise deuten will: „Da *odit* keinen Sinn gibt, so ist es wohl als Abkürzung für *ostendit* zu vermuthen und zu lesen *SAGITTARIVS TAURO OSTENDIT ORION MANVS* d. h. Der Schütze; dem Stier zeigt Orion die Hände. Das Sternbild steht unmittelbar dem des Stieres entgegen. Der Gegner Orion verfolgt die Bilder des Thierkreises, zunächst den Stier. Hiernach wäre also nur das erste Wort auf das Sternbild des Schützen zu beziehen, der Rest der Inschrift auf den freilich nicht dargestellten Orion." Diesen Gedankengang braucht man nur zu hören, um ihn abzulehnen; er gibt die Verlegenheit des Erklärers zu erkennen. Wir wenden uns unserem bewährten Hülfsmittel zu. Rec-int bietet »*Comm.*« p. 238 folgendes Material: *Porro Sagittarius Scorpione oriente ascendit, quo ascendente occidit Orion et Cephei manus, in cuius signi regione zodiacus circulus humillimus est.* Dies steht auch im Latinus, nicht aber in den Cat, sondern, da es einfache Aratparaphrase ist, im Gedichte selbst. Im Latinus (p. 239) und bei Arat V. 306 ff. lesen wir:

Scorpione oriente ipse ascendit statim maxime honorificatus a capite Carnis[que] cauda extrema noctis alto magis currit, ipse quidem occidit aurora procedente subito Orion et Cephei manus.	ὀλίγον δὲ παροίτερος ἵσταται αὐτοῦ (des Schützen) Σκορπίος ἀντέλλων, ὃ δ' ἀνέρχεται αὐτίκα μᾶλλον. τῆμος καὶ κεφαλὴ Κυνοσουρίδος ἀκρόθι νυκτός ὕψι μάλα τροχάει. ὃ δὲ δύεται ἠῶθι πρό ἀθρόος Ὠρίων, Κηφεὺς δ' ἀπὸ χειρὸς ἐπ' ἰξύν.

Zunächst springt die Emendation, oder besser die Ergänzung des Schlusses der Mantelinschrift heraus: statt *ODIT ORION MANVS* ergibt sich von selbst nicht zwar *O(sten)DIT*, wohl aber *O(cci)DIT ORION (et Cephei) MANVS*. Schwierigkeit macht der Anfang *SAGITTARIVS TAVRO*, es scheint in *TAVRO AVRORA* zu stecken, das Ganze so zu lesen: *Sagittarius [t]auro(ra) o(cci)dit. . . Orion (et Cephei) manus.* Voraussetzung zu dieser Ergänzung und Emendation wäre die Annahme, dafs das Exemplar der Rec-int, welches der Mantelinschrift zu Grunde liegt, etwas reichhaltiger war, als unsere erhaltenen Handschriften. Das hat bei der Beschaffenheit unseres Textes nichts Auffälliges, auffällig wäre das Gegentheil.

Oberhalb des Schützen steht rechts der Wassermann *AQVARIVS QVI ET GANIMEDES*. Rec-int (und, nur ohne den christlichen Zusatz, Latinus und Cat) »*Comm*« p. 235: *Porro Aquarius. Quem nos propter imbres mensis ipsius sic nominamus, gentiles autem arbitrantur Canimedem fuisse* etc.

Rechts vom Wassermann der Skorpion. „Er galt wohl mit Rücksicht auf die Jahreszeit, in welcher die Sonne in dies Sternbild tritt, so sehr als ein schädliches Gestirn, dafs ihm die gefährlichsten Beinamen gegeben wurden und er als Sinnbild benutzt wurde mit der Legende *mas nocivo que en la tierra* (Picinelli l. c. I 12 [ed. Colon. a. 1687 I p. 59])". So Bock. Dieser Anschauung entspricht auch die Inschrift *SCORPIO DVM ORITVR MORTALITAS GINNITVR*. Sie hat ausnahmsweise in den aufgezeigten Quellen nichts Aehnliches.

Unter dem Wassermann steht der grofse Bär *MAIOR ARCTVRVS*, unter dem Skorpion der kleine Bär *MINOR ARCTVRVS* (S. 328). Zwischen beiden Sternbildern stehen die Worte *QVI ET AR(c)TOPHILAX DICITVR*. Möglich, dafs diese Worte rein zufällig durch die Stickerin hierher gesetzt sind, da sie zum Bootes (S. 336) gehören, möglich auch, dafs die ja irrige Namensform *ARCTVRVS* für *ARCTUS* die falsche Beziehung jenes veranlafst hat.

(Schlufs folgt.)

Marburg i. H. Ernst Maass.

Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia.

II. (Schlufs.)

Die Kaseln, Alben und Dalmatiken.

Mit 11 Abbildungen.



Der Mefsgewänder gibt es im Paramentenschatz von Castel S. Elia elf. Dazu kommt noch der bedeutende Rest eines zwölften Mefsgewandes. Ueber die Gröfsenverhältnisse der Kaseln gewährt die folgende Tabelle Aufschlufs:

Nr.	Länge der Kasel auf den Armen	vorn	rückwärts
1	0,45	1,30	1,30
2	0,50	1,54	1,41
3	0,59	1,39	1,39
4	0,66	1,50	1,50
5	0,69	1,48	1,60
6	0,80	1,33	1,33
7	1,20	1,58	1,58
8	1,22	1,55	1.55
9	1,45	1,50	1,84
10	1,60	1,60	1,60
11	1,62	1,60	1,62

Von der zwölften Kasel ist nur mehr der obere Theil vorhanden. Sie hat, wie aus demselben klar hervorgeht, den mittelalterlichen Schnitt gehabt; doch läfst sich über die ehemaligen Abmessungen nichts genaues bestimmen Der Umstand, dafs das Bruchstück auf dem rechten Arm noch jetzt eine Länge von 0,94 *m* aufweist, bekundet jedoch, dafs die Kasel einst eine bedeutende Länge und Weite besessen haben mufs.

Wie aus der Tabelle hervorgeht, sind die Abmessungen der Kaseln sehr verschieden. Die Mehrzahl weist dieselbe Länge für die Vorder- und Rückseite auf; bei einer ist auffallenderweise die Vorderseite länger als die Rückseite. Ungemein bedeutend ist die Länge von Kasel Nr. 5, 10, 11 und namentlich 9, welche das längste mir bekannte Mefsgewand darstellt.

Am interessantesten ist die Tabelle aber mit Rücksicht auf die Seitenlänge der Kasel. Dieselbe fällt von 1,62 *m* auf 0,50 *m*, mit andern Worten von der ganzen Vorderlänge auf ca. ein Drittel derselben. Es bieten uns sonach die Kaseln von Castel S. Elia ein getreues Bild der Entwicklung, welche das Mefsgewand vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. genommen hat. Denn die Umgestaltung desselben bestand vor allem und am einschneidensten in der Zustutzung der Seitenlänge. Die sonstigen Veränderungen, welche mit ihm vor sich gingen, die Verkürzung nach unten und die Einführung eines neuen Schnittes zum Zwecke, das Gewand der Schulter besser anzupassen, stehen in ursächlichem Zusammenhang mit der seitlichen Beschneidung der Kasel. Je mehr dieselbe an den Seiten zusammenschrumpfte, um so mehr mufste sie auch unten verkürzt werden, sollte ihr nicht alles Ebenmafs genommen werden. Je mehr man ferner durch die seitliche Zustutzung die Bildung eines Faltenwurfes auf dem Oberarm erschwerte, um so mehr mufste man daran denken, dem Mefsgewand eine Form zu geben, bei der es sich möglichst glatt den Schultern anlegte. Ich brauche unter solchen Verhältnissen kaum ausdrücklich auf die aufserordentliche Bedeutung hinzuweisen, welche die Mefsgewänder im Paramentenschatz von Castel S. Elia für die Geschichte der Kasel haben, da die Tabelle, welche ich von deren Abmessungen gegeben, laut genug spricht.

Als Illustration zur Tabelle mögen die Abb. IV gegebenen Skizzen der Kaseln Nr. 1, 5, 6, 7, 9 und 11 dienen. Sie bieten eine vollständige Entwicklungsreihe des Mefsgewandes vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. Dieselbe gilt allerdings zunächst für das mittlere Italien. Da indessen die Umbildung der Kasel im ganzen Abendlande so ziemlich gleichmäfsig verlief, wenn sie sich auch hier etwas rascher wie dort vollzog, so kann die Reihe auch als Spiegelbild der Umgestaltung des mittelalterlichen Mefsgewandes überhaupt betrachtet werden.

Doch einige nähere Angaben bezüglich der Beschaffenheit der einzelnen Kaseln.

Kasel Nr. 1 (Abb. IVa) ist aus rothem, nunmehr leider stark beschädigten Atlas angefertigt.

Ihren Besatz bildet auf dem Rücken blos ein von oben nach unten verlaufender Stab, auf der Vorderseite aber ein senkrechter Stab mit kurzem, weil nur ca. 30 *cm* breiten Querstück, welches sich zwischen das obere Ende des Stabes und das untere Ende des Kopfdurchschlupfs einschiebt, ein Typ, der sich etwa im XII. Jahrh. in Italien ausgebildet haben mag und bis jetzt daselbst herrschend geblieben ist. Die Stäbe bestehen aus einer Florentiner Borde des XVI. Jahrh. Das sich wiederholende Muster setzt sich abwechselnd aus Rosetten und Ranken-

werk im Stil der italienischen Renaissance zusammen. Das mit grobem Linnen gefütterte Mefsgewand stammt aus der letzten Hälfte des XVI. Jahrh.

Nr. 2 ist aus weifsem Baumwollzeug gemacht. Der 8 *cm* breite Besatz zeigt das gewöhnliche Schema. Der Stab auf dem Rücken und der senkrechte Stab der Vorderseite bestehen aus gewöhnlichem weifsem Taffet. Ganz anderer Art ist dagegen die 9 *cm* breite Bordüre, welche sich um den Kopfdurchschlupf zieht, sowie der Besatz, welcher unterhalb desselben in einer Länge von ca. 30 *cm* an der Vorderseite herabsteigt. Sie sind aus einem Gewebe geschnitten, das in Gobelinwirkerei hergestellt ist, und bestehen aus Seide. Von der Einfassung, welche die Oeffnung für den Kopf umgibt, konnte ich leider keine Aufnahme machen, da dieselbe ganz verschrumpft und wirr zusammengezogen war, wohl aber gestattete der andere Besatz eine solche. Die Musterung (Abb. V) besteht aus Kreisen, die mit phantastischem Gethier gefüllt sind. Der Grund des Zeuges ist von rother oder blauer Farbe, die Zeichnung ist in weifs ausgeführt. Das Gewebe erinnert durchaus an die eigenartigen Seidenwirkereien des XI. und XII. Jahrh., welche aus koptischen Gräbern stammen. Es ist dieselbe Technik, dieselbe Musterung, dieselbe Farbengebung, welche wir hier wie dort wahrnehmen.

Die Kasel hat allem Anschein nach nicht mehr ihre ursprüngliche Form. Sowohl der Schnitt auf den Schultern, wie die ganze Anfertigungsweise und die im Verhältnifs zur Seitenlänge ungewöhnliche vordere Länge des Gewandes legen die Vermuthung nahe, es verdanke seine jetzige Form einer in der letzten Hälfte des XVI. Jahrh. erfolgten seitlichen Verkürzung.

Kasel Nr. 3, welche aus schwerem, blauseidenem Reps hergestellt und mit rautenförmig gemusterter Leinwand gefüttert ist, hat einen Besatz, der von dem üblichen Typ durchaus abweicht. Es fehlt nämlich nicht blos die Einfassung des Kopfdurchlasses, sondern auch der Querbalken auf der Vorderseite. Andererseits ist auf dem Rücken ein förmliches Kreuz angebracht, dessen Querstück 44 *cm* lang ist. Im Uebrigen bietet der 10 *cm* breite Besatz nichts Bemerkenswerthes. Die Kasel gehörte nach Ausweis des Stoffes zu den beiden, dem XIV. Jahrh. entstammenden Dalmatiken, von welchen später die Rede sein wird, und erhielt ihre gegenwärtige Form in der letzten Hälfte des XVI. Jahrh.

Ob auch Kasel Nr. 4 aus einem älteren Mefsgewand verfertigt worden, läfst sich nicht sagen. Dafs sie wenigstens aus älteren Stoffstücken zusammengesetzt wurde, beweisen die zahlreichen unregelmäfsigen Nähte. So wie sie jetzt ist, gehört sie etwa der Mitte des XVI. Jahrh. an. Der Stoff der Kasel ist ein gelber Atlasköper; ihre ca. 10 bis 11 *cm* breiten Stäbe bestehen aus rothem Taffet, um den Hals zieht sich dagegen ein nur $2^1/_2$ *cm* breites weifsseidenes Bördchen. Der Besatz folgt dem gewöhnlichen Schema. Als Futter dient röthliche ziemlich grobe Leinwand.

Kasel Nr. 5 (Abb. IV b) gehört derselben Zeit an, wie Nr. 4. Aus weissem, mit kleinen Rauten gemustertem Linnen gemacht, hat sie an der Innenseite blos um den Kopfdurchschlupf einen Unterstoff aus blauer Leinwand. Die Besätze des Gewandes bestehen aus weifsem Taffet und weisen den bekannten Typ auf. Die Bordüre der Oeffnung für den Hals ist $3^1/_2$ *cm* breit; die Stäbe haben dagegen eine Breite von 9 *cm*.

Der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. entstammt Mefsgewand Nr. 6 (Abb. IV c). Der Stoff, woraus es angefertigt ist, stellt ein schlechtes, lockeres Seidengewebe von weissgelber Farbe mit Resten einer Musterung in Grün und Gold dar. Die Besätze haben die übliche Form und bestehen aus einer Florentiner Borde des beginnenden XVI. Jahrh. Das immerwiederkehrende Muster derselben bilden Cherubköpfchen auf rothem Grund. Unterlegt ist die Kasel mit kräftiger blauer Leinwand.

In's XV. Jahrh. führt uns das Mefsgewand Nr. 7 (Abb. IV d). Es ist aus weifser Leinwand gemacht, mit blauer Leinwand gefüttert und mit einem blauleinenen Besatz versehen, der auch hier auf dem Rücken aus einem blofsen Stabe, auf der Brust aber aus einem Stab und einem 34 *cm* langen Querbalken besteht. Die Umsäumung der Oeffnung für den Kopf hat eine Breite von nur 4 *cm*, d. i. die halbe Breite der Stäbe.

Aus derselben Zeit wie Nr. 7 stammt Nr. 8, ein höchst einfaches, aus weifsem Leinen angefertigtes Gewandstück, ohne irgendwelchen Besatz und ohne jedes Futter. Man könnte in

der That bei nur oberflächlicher Betrachtung auf den Gedanken kommen, es handle sich bei ihm lediglich um das Futter einer andern Kasel, doch beweist ein genaueres Zusehen und insbesondere eine Untersuchung der Nähte, dafs wir es mit einem selbständigen Gewande zu thun haben.

Eine Kasel ganz eigener Art tritt uns in Nr. 9 (Abb. IV e) entgegen. Auffallend ist die aufserordentliche Länge ihrer Rückseite, auffallend die äusserst geringe Breite der Besätze, auffallend das doppelte Kreuz auf Brust und Rücken. Das Gewand besteht aus weifsem, die Bordüre des Halsdurchlasses, wie auch die Stäbe aus blauem Linnen. Unten endet die Kasel an der Vorderseite in einem stumpfen, an der Rückseite fast in einem rechten Winkel. Ich glaube das Gewand angesichts seiner Seitenlänge dem XIV. Jahrh. zuschreiben zu sollen. Angesichts des Kreuzes auf Brust und Rücken und dessen sehr ausgebildeten Querbalkens — seine Länge beträgt 40 bezw. 54 *cm* — möchte ich jedoch nicht wagen, es über die zweite Hälfte desselben hinaus zu datiren.



Abb. V. Gewirkter Kaselbesatz.

Dagegen trage ich kein Bedenken, die Kaseln Nr. 10 und 11 (Abb. IV f) dem XIII., spätestens aber der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. zuzuweisen. Nr. 10 besteht oder bestand aus rothseidenem Taffet, von dem jetzt nur Lappen und Fetzen übrig sind. Ganz erhalten ist das weifsleinene Futter. Die $2^1/_4$ *cm* breiten Stäbe sind aus gelbem Seidenköper geschnitten. Das Querstück an der Vorderseite ist nur 3 *cm* lang. Um den Hals zieht sich aufser dem gelben Bördchen ein ca. 17 *cm* breiter, kragenartiger Besatz, wie man ihn bei dem Mefsgewande auf den Bildwerken bis zum XIV. Jahrh. herab nicht selten antrifft. Derselbe ist von rother Seide angefertigt.

Nr. 11 ist ebenfalls aus weifsem Linnen gemacht und wie Nr. 10 eine förmliche Glockenkasel. Sie ist sogar auf den Aermeln etwas länger als vorn und rückwärts. Das Gewand war nach Ausweis der noch vorhandenen Reste mit gelbseidenen Stäben von circa $4^1/_2$ *cm* Breite versehen; von dem üblichen Querbalken auf der Vorderseite habe ich jedoch nichts bemerken können. Die Kasel entbehrt des Futters, dagegen ist der Stoff um den Hals in einer Breite von ca. 30 *cm* gedoppelt. Auf dem rechten Arm fehlt nunmehr ein Stück.

Bemerkenswerth ist, dafs bei den Kaseln Nr. 7 bis 11 die Oeffnung für den Kopf in einem blofsen Schlitz besteht und das Gewand oben in eine Spitze endigt. Bei den jüngern Kaseln ist diese Spitze durchweg verschwunden und der Schlitz zu einem breiten Durchlafs geworden.

Kasel Nr. 12 ist aus einem dünnen, quadrirten weifsen Seidenstoff hergestellt, den vereinzelte buntfarbige, mit Vögeln und geometrischen Gebilden gefüllte Streifen durchziehen. Die Stäbe sind aus leichtem rothem Taffet gebildet; als Futter dient weifse Leinwand.

Ich unterlasse es, an die Beschreibung der Kaseln von Castel S. Elia eine allgemeine Betrachtung über die Geschichte des Mefsgewandes in Italien anzuknüpfen. Ich gedenke mich, so Gott will, auch darüber gelegentlich

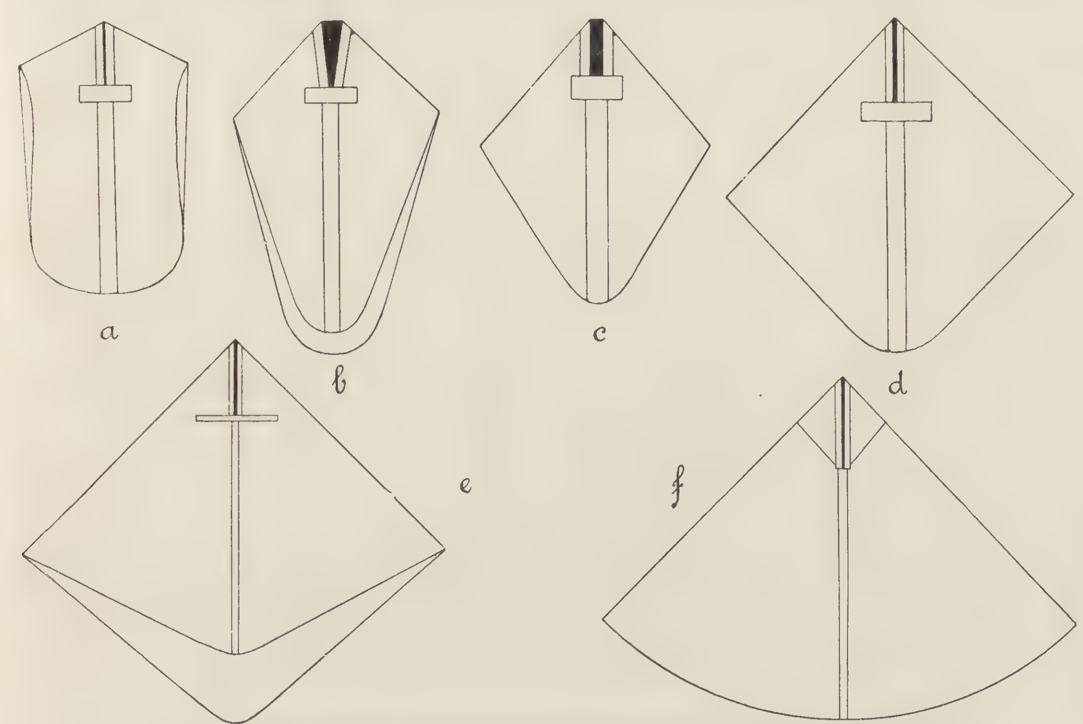


Abb. IV. Entwicklungsreihe der mittelalterlichen Kasel auf Grund der Kaseln zu Castel S. Elia.



Abb. VI. Alben zu Castel S. Elia.

zu verbreiten und meine diesbezüglichen Wahrnehmungen zusammenzustellen. Ich möchte jedoch einen Gedanken nicht unausgesprochen lassen, der sich mir bei der Durchmusterung des Paramentenschatzes von Castel S. Elia unwillkürlich aufdrängte.

Wenn man die Reste mittelalterlicher Kaseln betrachtet, wie sie sich noch in einzelnen Kirchen, in den Museen oder in Privatsammlungen vorfinden, oder die Inventare hervorragender Kirchen aus dem Mittelalter durchgeht, so bildet sich leicht die Auffassung, als sei es damals eine wahrhaft goldene Zeit gewesen, in der man die Kaseln nur aus kostbaren Brokaten, Brokatellen, Damasten oder Sammeten gemacht und dieselben obendrein mit den reichsten Stickereien u. s. w. verziert habe. Die Paramentenkammer von Castel S. Elia bildet eine heilsame Korrektur gegen eine solche Anschauung. Sie bietet das Bild einer Gewandkammer, wie es deren im Mittelalter unzweifelhaft in manchen Kirchen gegeben hat. Es ist allerdings richtig, dafs man in jener Zeit gern zu der heiligen Kleidung bessere Stoffe nahm und insbesondere die Festtagsparamente prächtig auszustatten liebte, und es ist ebenso richtig, dafs die Sakristeien der Kathedralen und Stiftskirchen eine Reihe der prächtigsten Gewänder zu bergen pflegten. Allein es wäre verkehrt, wollte man annehmen, es seien damals so ziemlich immer die Kaseln aus edlen Stoffen gemacht und reich verziert worden. Wenn wir heutzutage in unsern Paramentenkammern und Museen aus dem Mittelalter fast nur noch Mefsgewänder aus Brokaten u. s. w. vorfinden, so beweist das nur, dafs man solche auch und zwar nicht selten, nicht aber, dafs man sie ausschliefslich gebrauchte. Wenn sich der Kaseln aus minderwerthigen Stoffen so aufserordentlich wenige erhalten haben, so liegt das daran, dafs man solchen zu wenig Bedeutung beilegte, um sie vor dem Verschleifs zu bewahren und verschlissen noch der Nachwelt zu überliefern. Selbst in den Schatzverzeichnissen von Kirchen ersten Ranges werden genug Paramente aus gewöhnlichem Stoff aufgeführt. So verzeichnen sogar die Inventare von St. Peter aus dem XIV. und XV. Jahrh. eine Reihe von Kaseln aus Linnen.

Heute sind Kaseln aus blofser Leinwand nicht mehr zulässig. Es ist selbst fraglich, ob noch solche aus Wollzeug angefertigt werden dürfen. Im Mittelalter verhielt es sich damit etwas anders. Damals bestand in Bezug auf den Stoff der Paramente noch keine feste Regel. Man nahm, was man haben und beschaffen konnte. Hatte man keine kostbaren Zeuge zur Verfügung, so begnügte man sich mit geringerem Material, einfachen Seidenstoffen, und selbst Wollzeugen oder Linnen. In diesem Verhalten liegt meines Erachtens ein wichtiger Wink für unsere Zeit. Gott sei Dank steht die Anfertigung von Stoffen für kirchliche Gewänder und die kirchliche Stickkunst wieder auf einer hohen Stufe. Es hat auch der Sinn für eine würdige Ausstattung der Paramente Auferstehung gefeiert. Es liegt aber eine Gefahr sehr nahe. Alle Welt will mittelalterlich gemusterte stilgerechte Stoffe haben und die Kaselstäbe reich mit Stickereien ausgestattet sehen, aber — möglichst wenig dafür bezahlen. Das mufs naturgemäfs eine Verschlechterung des Stoffes und der Arbeit zur Folge haben und hat in der That schon dazu geführt, wie handgreiflich so manche Produkte der sog. Anstalten für christliche Kunst beweisen. Vorzügliche Waare fordert einen guten Preis. Wäre es darum nicht weit besser, man nähme für die gewöhnlichen Paramente einfache, wenngleich solide Stoffe, die selbstredend billiger sind, sammt einer entsprechend schlichten Ausstattung, um in der Lage zu sein, für die besseren Tage einen gediegenen und reichen Ornat zu beschaffen? Vielleicht, dafs dabei die Kunstanstalten minder auf ihre Rechnung kämen; für die Förderung der kirchlichen Kunst wäre solches jedoch unstreitig sehr zweckdienlich

Nicht minder wichtig, wie die Kaseln, sind die Alben in der Paramentenkammer der Pfarrkirche von Castel S. Elia. Ja, bieten sie auch nicht ein so vollständiges Bild der Entwicklung der Albe, wie die 11 Kaseln es von der Umbildung des Mefsgewandes geben, so sind sie doch in sofern von höherer Bedeutung für den Forscher, als sich aus leicht begreiflichen Gründen nur äufserst wenig Alben aus dem Mittelalter erhalten haben. In Italien weifs ich aufser von denjenigen zu Castel S. Elia noch von je einer zu Assisi und Viterbo.

Ueber die Abmessungen unserer Alben gibt die folgende Tabelle Auskunft, bei welcher die beiden Gewandhälften aufeinander gelegt gedacht sind.

Albe	Breite			Höhe	Aermellänge	Vordere Aermelweite
	unten	in der Mitte	oben			
1	1,90	1,15	2,26	1,70	0,73	0,17
2	2,02	1,00	1,76	1,80	0,58	0,11
3	2,04	1,00	2,08	1,95	0,70	0,20
4	2,38	0,90	2,16	1,70	0,75	0,14
5	2,46	0,80	2,38	2,17	0,66	0,14

Bei allen Alben ist die untere Breite sehr auffallend, wenn man mit ihnen die moderne Albe vergleicht. Selbst bei Nr. 1 (Abb. VIa) ist sie bedeutender, als es jetzt bei den Alben, namentlich, wie sie in Italien in Gebrauch sind, der Fall ist. Nehmen wir die gewöhnliche Weite der heutigen Albe zu 1,60 *m*, so beträgt bei Nr. 5 (Abb. VId) das Plus sogar mehr als die Hälfte der jetzigen Breite.

Umgekehrt ist bei den Alben von Castel St. Elia die Weite in der Mitte im Verhältnifs zur untern Breite weit geringer, als heutzutage. Namentlich fällt das bei Nr. 5 auf. Die Aermellänge schwankt bei den Alben zwischen 73 *cm* und 66 *cm*, die vordere Aermelweite zwischen 11 *cm* und 20 *cm*.

Die eigenartigen Mafsverhältnisse der mittelalterlichen Alben sind die Folge ihrer Anfertigungsweise. Ich gebe beifolgend eine Skizze von vier der Alben von Castel S. Elia, auf der ich die Nähte durch punktirte Linien angedeutet habe. Sie erläutert besser als eine lange Beschreibung den Schnitt der mittelalterlichen Alben. Derselbe ist allerdings bei den einzelnen Alben einigermafsen verschieden. Wesentlich ist aber allen die geringe Breite der Mittelbahnen, die Häufung der Giren, deren es bei Nr. 4 (Abb. VIc) an jeder der beiden Seiten des Mittelstückes sogar je vier gibt, die durch diese Einrichtung bedingte Enge in der Körpermitte bei auffallend grofser unterer Breite und endlich die Weite der Aermel da, wo sie an den Brusttheil des Gewandes angesetzt sind. Bei Nr. 4 ist diese Aermelweite, wie die Skizze zeigt, nicht durch Zwickel, sondern durch eine eigenartige Bildung der Aermel erzielt worden.

Das Charakteristische der mittelalterlichen Alben liegt hiernach einerseits in der Bildung der Aermel und andererseits, und zwar besonders in der verhältnifsmäfsig geringen mittleren und grofsen untern Weite, von denen, wenngleich langsam, die eine vom XIII. Jahrh. an zu-, die andere abnimmt.

An den Aermelausmündungen findet sich bei keiner der Alben ein Besatz, eine Parura am untern Saume hat es nur bei zweien derselben gegeben. Die Albenparura scheint in Italien nicht so gebräuchlich gewesen zu sein, wie in Deutschland, Frankreich und England; denn es ist wohl nicht ohne Grund, wenn sie daselbst auf den Bildwerken ungleich seltener auftritt, als im Norden. Dagegen hat sich in Italien die Parura bei der Dalmatik eingebürgert, wie sonst nirgends. Man wird kaum auf eine Darstellung von Diakonen aus dem XIV. und XV. Jahrh. stofsen, ohne auf der Dalmatik der Parura zu begegnen. Noch jetzt erinnert die Weise, wie man das Diakonalgewand in Italien ausstattet, an die ehemalige Parura.

An die Halsöffnung schliefst sich bei Nr. 2 bis 5 ein sich über die Brust hinabziehender Schlitz an, welcher das Durchstecken des Kopfes erleichtern soll. Es findet sich nicht in der Mitte des Durchschlupfs, sondern bald an der rechten, bald der linken Seite desselben, sodafs auf der Brust sich eine Art von schliefsbarer Klappe bildet. Dieselbe läuft bei 3 und 4 (Abb. VIb u. c) in eine Zunge aus. Von dieser lingua ist bei den Liturgikern des XII. und XIII. Jahrh. wiederholt die Rede. Sie ist auch der zu Assisi aufbewahrten Albe des hl. Franziskus eigen, wie denn diese Albe überhaupt sehr grofse Verwandtschaft mit denjenigen von Castel S. Elia hat. Sie unterscheidet sich von denselben nur durch die Abmessungen, durch feineres Material und reichere Ausstattung. Das Gewand hat bei einer Höhe von 1,94 *m* und einer Weite in der Körpermitte von 1,00 *m* die aufserordentliche untere Breite von 2,70 *m*.

Um die Aermel hat die Albe von Assisi eine 7 *cm* breite Bordüre. Die 1 *m* lange und 33 *cm* hohe Parura am untern Saume besteht aus vier rechteckigen, durch Börtchen getrennten Stücken. Ueber die Schultern läuft ein Zierstreifen von 8 *cm* Breite. Ein anderer zieht sich in der Mitte der Vorder- und Rückseite von dem Kopfdurchlafs bis zur Parura.

Technisch betrachtet stellen diese Verzierungen eine Art von Straminstickerei dar, für welche der straminartige Grund durch Ausziehen der Fäden hergestellt wurde. Die Muster bestehen aus Mäandern und ähnlichen geometrischen Gebilden; Thiere, Hirsche und Vögelein sind nur auf dem Streifen in der Mitte der Vorderseite angebracht.

Eine genaue Datirung der Alben zu Castel S. Elia ist nicht möglich. Es sind nicht mehr genug Alben aus dem spätern Mittelalter vorhanden, um den Entwicklungsgang, den das Gewand im Verlauf desselben genommen hat, mit Sicherheit verfolgen zu können. Es fehlt darum an einer im Einzelnen feststehenden Entwicklungsreihe, in welche die Alben von S. Elia sich einfügen liefsen. Immerhin kann es wohl als unzweifelhaft betrachtet werden, dafs die Alben Nr. 5 und Nr. 4 als die ältesten, Nr. 1 als die jüngste anzusehen ist. Auch mögen die beiden erstgenannten noch dem XIII. Jahrh. angehören. Wenigstens entspricht ihre Beschaffenheit durchaus dem, was wir von der Albe des XIII. Jahrh. wissen. Die Parura bei Nr. 4, ein weifsblauer Brokatell, dürfte allerdings erst dem XIV. oder gar XV. Jahrh. angehört haben. Indessen liegt auf der Hand, dafs die Parura, welche beim Waschen der Albe losgelöst und, wenn beschmutzt oder verschlissen, durch eine andere ersetzt zu werden pflegte, für die Datirung des Gewandes selbst nicht bestimmend sein kann. Die Parura unserer Albe kann darum sehr wohl aus späterer Zeit, die Albe selbst aber aus dem XIII. Jahrh. sein.

Man hat gemeint, es sei nunmehr für die Geschichte der liturgischen Gewandung heller Tag. Unseres Erachtens ist diese Auffassung etwas zu optimistisch. Wohl ist der Gang ihrer Entwicklung im Grofsen und Ganzen genügend klar; sobald man aber und je mehr man an einzelne Fragen herantritt, geht es hier wie auch sonst in der Wissenschaft: man wird sich oft genug mit einer gröfsern oder geringern Wahrscheinlichkeit begnügen müssen, oder gar zu einem non liquet kommen.

Noch einige Worte über die drei Dalmatiken. Es sind zwei blaue und eine grüne. Von den beiden blauen ist eine leidlich befriedigend erhalten. Sie besteht aus demselben Reps, aus welchem die Kasel Nr. 3 gemacht ist. Die Länge beläuft sich auf 1,40 *m*, die untere Breite auf 1,30 *m*, die Weite in der Mitte des Körpers auf 73 *cm*. Die ca. 60 *cm* langen Aermel sind an ihrer Ausmündung sehr eng; denn ihre Weite beträgt nur 13 *cm*. Die Besätze bestehen in einer $4^1/_2$ *cm* breiten Borde, welche die Aermel vorn umsäumt, sich quer über die Schultern zieht und die Naht zwischen den Aermeln und dem Mitteltheil der Dalmatik bedeckt. Aufserdem ist unten am Gewand eine Parura aus losem und grobem Brokat angebracht, bei dem es aufser dem Goldfaden keinen andern Einschufs und ebenso nur einen Kettenfaden gibt. Gemustert ist das Gewebe mit übereinander liegenden Reihen stilisirter Adler. Der Schnitt des Gewandes ist demjenigen der Alben ähnlich. Die andere blaue Dalmatik bildete das Gegenstück zu Nr. 1. Sie unterschied sich von ihr nur durch das Dessin der Parura, in Streifen sich folgende Thiergestalten.

Am elendesten sieht es mit der dritten Dalmatik aus, welche so verkommen ist, dafs man sie nur mit Mühe rekonstruiren kann. Sie besteht aus einem grünen Goldbrokat, unterscheidet sich aber, was die Form und Ausstattungsweise anlangt, soweit darüber ein Urtheil möglich ist, nicht von den beiden andern Dalmatiken. Nur war sie, wie die rothen Seidenreste an der Innenseite beweisen, abweichend von ihnen, mit Futterstoff versehen.

Das wäre der Paramentenschatz zu Castel S. Elia. Möge er die Würdigung finden, welche er verdient, aber zugleich mit dieser Würdigung auch eine seinem Werthe entsprechende Aufbewahrung, woran es leider bisher ganz und gar gefehlt hat!

Luxemburg. Joseph Braun, S. J.

Bücherschau.

Formenlehre der norddeutschen Backsteingothik von F. Gottlob. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung. Folio. 65 Tafeln mit 23 Seiten Text und 25 Abbildungen in demselben. (M. 36.—)

Man wird sagen können, dafs A. v. Minusoti durch seine Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken, von denen aber nur das 1. Heft erschien, zuerst das Vorhandensein architektonischer Kunstwerke im Gebiete des Backsteins konstatirte. Eingehender behandelte F. Kugler solche in seiner Pommerschen Kunstgeschichte 1840, dann gleichfalls theilweise Lübke im »Deutschen Kunstblatt« 1852 und nicht lange darnach Essenwein umfassender in »Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter«, und seit einem Menschenalter etwa ist theils durch einzelne kleinere Arbeiten, theils durch die landschaftlichen Inventarien der Kunstdenkmäler von Bergau, Haupt, Schlie u. A. die Kenntnifs solcher wesentlich und erheblich weiter verbreitet; die Kenntnifs allerdings und auch die Werthschätzung, ohne dafs solche, wie man

hätte hoffen sollen, sich fruchtbringend erwiesen, zum Studium und zur Nacheiferung angetrieben hätte. Demgegenüber wünscht der Verfasser, indem er sich wider die Putzarchitektur und mit nicht minderem Recht gegen das Bauen mit Kunstziegeln und das Glasiren mit Schmelz erklärt, den gothischen Stil wieder thatsächlich und wirklich in Anwendung gebracht zu sehen. Zu dem Ende hat er das oben genannte Werk herausgegeben. Er behandelt zunächst das Material und den Verband, wobei er eine reiche Zahl von Formsteinen bringt, dann die einzelnen Bautheile, wie Gesimse, Friese, Pfeiler, Fenster, Portale und fügt dem die gut gegebenen Abbildungen hervorragender Bauwerke an. Eine sogenannte Eselsbrücke ist das Werk nicht und soll es auch nicht sein, aber es wird denen, die mit Ernst und Eifer dasselbe studiren, ohne Zweifel von grofsem Nutzen sich erweisen. Nichts könnte erfreulicher sein, als wenn der Wunsch des Verfassers, dafs durch seine Arbeit der gothische Stil auch in nicht-kirchlichen Bauten wieder mehr in Aufnahme käme, in Erfüllung ginge, aber es ist leider gegenüber unseren kulturellen, sozialen, künstlerischen Zuständen zu fürchten, dafs dies ein frommer Wunsch bleiben werde. Referent empfiehlt jedenfalls das Werk verdienter Beachtung. Cr.

Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Von Stephan Beissel S. J. Mit 200 Abbildungen. Herder in Freiburg. 1899. (Preis 7 Mk.)

In grofsen Zügen behandelt hier der Verfasser die Geschichte der altchristlichen Kunst Italiens, an die Hauptgegenstände derselben und an deren innigsten Zusammenhang mit dem gottesdienstlichen Leben seine Unterweisungen anschliefsend. Es werden daher die alten Denkmäler, die dem Verfasser wohl sämmtlich aus eigener Anschauung bekannt sind, befragt, und was die zeitgenössischen Urkunden zu ihrer Erklärung bieten, wird zu Hülfe genommen, um Ursprung, formelle Gestaltung und liturgische Bedeutung der einzelnen Gruppen und ihrer Einzelheiten so genau wie möglich kennen zu lernen. Zuerst werden die altchristlichen Grabdenkmäler besprochen, die Ideen, die an ihnen verkörpert, die Techniken, die an ihnen angewandt, die Umstände, unter denen sie benutzt sind. — Der altchristlichen Basilika ist das II. Kapitel geweiht, ihrer Entstehung, ihrer Anordnung, ihrer Entwickelung. — Die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben werden in Bezug auf ihren Inhalt und ihre Darstellungsart geprüft unter Berücksichtigung der Goldgläser. — Den altchristlichen Mosaiken zu Rom und Ravenna ist ein eigenes bedeutsames Kapitel gewidmet, in dem zunächst deren Herstellung erörtert, sodann an der Hand der Monumente ihre Entwickelung und Bedeutung vorgeführt wird. — Mit dem Mobiliar der römischen Basiliken und deren metallischer Verzierung beschäftigt sich das V. Kapitel, welches also mit Krypta, Confessio, Altar, Cathedra, Schranken, Ambo u. s. w. bekannt macht und auf Lampen, Leuchter, Thürflügel u. s. w. hinweist. — Auch der dekorativen Webereien und Stickereien wird gedacht, über Muster, Darstellungen, Technik, Stil derselben verhandelt. — Die altchristlichen Taufkirchen haben mit Recht ein eigenes Kapitel erhalten — das letzte die päpstliche Messe im VIII. Jahrh., in liturgischer Hinsicht das inhaltreichste und wichtigste des ganzen Buches mit seiner unglaublichen Fülle von Belehrung, welche durch die übersichtliche Form, die knappe Fassung, die klare und bestimmte Darlegung, die nicht glänzende, aber für ihre rein didaktischen Zwecke vollkommen ausreichende Illustration an Kraft noch erheblich gewinnt. Zumal dem Klerus, für den die altchristlichen Kunststudien wenig äufserlich-praktischen Werth haben, aber desto mehr innerlich-anregende Bedeutung, kann das gründliche Buch, für welches die Weiterführung in's Mittelalter und damit in's Vaterland vorgesehen ist, nicht warm genug empfohlen werden. Schnütgen.

Die Glocken des Herzogthums Sachsen-Meiningen von Dr. H. Bergner, Pfarrer in Pfarrkefslar. Mit 40 Abbildungen. Verlag von F. Strobel in Jena. 1899. (Preis 3,60 Mk.)

Dieses als Separatabdruck erschienene 33. Heft der Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde ist eine Mosaikarbeit, zu der namentlich Seminaristen und Pfarrer die Steinchen gesammelt haben. Die auf archäologischem Gebiete sehr geschickte Hand des Pfarrers Bergner (auf dessen soeben erschienenen vortrefflichen »Grundrifs der kirchlichen Kunstalterthümer in Deutschland« hier bereits hingewiesen sei) hat die vielen ungleichartigen Würfel zu einem Bilde zusammengesetzt, welches gerade seiner systematischen Behandlung wegen besondere Anerkennung verdient. Nach der „Glockenschau" und vor der „statistischen Beschreibung", die natürlich den Löwenantheil bildet, ist ein bislang nicht gebräuchlicher, aber recht schätzenswerther Exkurs über die „Stimmung der Glocken" von Seminarlehrer Johne eingeschoben. Auf Glocken-Inschriften, -Verzierungen, -Namen, -Gebräuche, -Sagen u. s. w. beziehen sich die letzten Abschnitte, in denen, mehrfach ganz nebensächlich, allerlei Lehrreiches geboten wird, wie der Verfasser auch die abbildlich gebotenen älteren Inschriften zu paläographischen Winken zu verwenden versteht. D. H.

Die Kunst. Monatsschrift für freie und angewandte Kunst. München, Verlagsanstalt F. Bruckmannn A.-G. Preis des Jahrgangs 24 Mk.

Diese neue Monatsschrift bildet eine Gesammtausgabe der bereits in den fünfzehnten Jahrgang eingetretenen „Kunst für Alle" und der im dritten Jahrgang stehenden „Dekorativen Kunst", so dafs je zwei Hefte jener mit je einem dieser Zeitschrift zu einem Gesammthefte sich vereinigen für einen erheblich billigeren Preis. Da jene vornehmlich Malerei und Plastik pflegt, diese zugleich Architektur und die angewandte Kunst der Gegenwart, so erscheint hier das gesammte profane Kunstschaffen unserer Zeit in einer Art von Spiegelbild. Ihre Richtung ist daher eine moderne, aber doch nicht in dem zugespitzten Sinne dieses Wortes, indem gerade diejenigen Künstler und Kunstwerke, die den neuesten Ausartungen gegenüber noch eine gewisse Selbstständigkeit und Verständigkeit behaupten, mit Vorliebe behandelt und gepflegt

werden. Monographien über einzelne Künstler, Künstlergruppen und Kunstzweige bilden den eigentlichen Kern, Berichte über Ausstellungen den Reflex des aktuellen Kunstschaffens, welches zugleich durch vielfache Nachrichten aus der künstlerischen Interessensphäre illustrirt wird, und auch die Kunst-Litteratur bleibt nicht unberücksichtigt. Im ausgedehntesten Mafse kommen dabei die Abbildungen zur Geltung, die den Text an Umfang bei weitem übertreffen und an technischer Vollendung kaum zu überbieten sind. In ihnen gewinnt die freie Auffassung Ausdruck, die das Ganze beherrscht, ohne dafs sie jedoch in Mafslosigkeit ausartet. — Das I. Heft schildert den Maler Friedrich August von Kaulbach in der Feinsinnigkeit, Vornehmheit und Mannigfaltigkeit seines Schaffens an der Hand zahlreicher Illustrationen, unter denen sogar zwei Farbentafeln, bringt Lebensnotizen von Fitger, behandelt den modernen Frauenschmuck, schildert den so vielseitigen wie eigenartigen Münchener Künstler Peter Behrens, führt in die Dresdener Werkstätten für Kunsthandwerk und in die Zeichenstube des englischen Architekten Baillie Scott ein und vervollständigt das Alles durch zahlreiche Personal-, Atelier- und Vermischte Nachrichten. F.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach hat seine hier oft erwähnten Sammlungen von Heiligenbildern und mit solchen ausgestatteten gröfseren Mappen wieder durch mehrere aller Anerkennung würdige Serien ergänzt. Die kleinen Andachtsbilder Serie 1003 und 1070 sind in der Zeichnung strenger, in der Färbung lebhafter gehalten, die der Serie II von Oer weicher und zarter, die in Schwarzdruck ausgeführten der Franziskaner-Serie 6a korrekt gezeichnet, wie alle von Commans gebotenen Vorlagen. Von diesem stammen auch der Seraphische Ehrenkranz und die Gloria Franciscana, jener in einer ansprechenden Mappe (Preis M. 2.50) Phototypien von zwölf Heiligen und Seligen aus dem Orden des heiligen Franziskus vereinigend, diese in einem gröfseren eleganten Hefte (Preis M. 5.—) 10 Phototypien von Heiligen des Franziskanerordens und Darstellungen aus ihrem Leben bietend. Letztere haben durch einen kräftigen graulichen Tonüberdruck und Aussparung der Lichter an Wirkung erheblich gewonnen. Bei allen diesen Bildern kleineren und gröfseren Formats wird die Erbaulichkeit der Auffassung und Darstellung noch erhöht durch den angefügten frommsinnigen und anregenden Text. Dieser ist zu voller wissenschaftlicher Bedeutung erhoben in dem Prachtwerk: Das Leben Jesu Christi von Jan Joest, geschildert auf den Flügeln des Hochaltars zu Kalkar in 21 Lichtdrucktafeln, herausgegeben und beschrieben von Stephan Beissel S. J. (Preis M. 8.—). Die 20 Flügelgemälde dieses grofsen berühmten Schnitzaltars, dessen Gesammtansicht auf der I. Tafel vorliegt, werden hier in 20 vorzüglichen Lichtdrucken geboten, wie sie bisher an der ungünstigen Stelle auch nicht annähernd hatten erreicht werden können, so dafs jetzt von diesem hervorragendsten Erzeugnisse der niederrheinisch-flämischen Kunst aus dem Anfange des XVI. Jahrh. endlich eine würdige Reproduktion vorliegt, welche ebenso geeignet ist, der kunsthistorischen Forschung als Unterlage, wie den Künstlern als Vorbild, der Andacht als Anhaltspunkt zu dienen. In der Einleitung behandelt der Verfasser die den Künstler betreffenden Vorfragen, daran schliefst sich die mehr summarische Beschreibung des Altars, welcher die eingehende, ikonographisch bedeutsame Erklärung der einzelnen Tafeln folgt von der Verkündigung bis zum Tode der Gottesmutter. Eine kurze Charakteristik des Meisters bildet den Schlufs der ebenso ansprechenden wie belehrenden Abhandlung, die sich mit den klaren Lichtdrucken zu einer geradezu musterhaften Leistung vereinigt, für deren Fortsetzung das fernere Zusammenwirken von Schriftsteller und Verleger sehr erwünscht bleibt.

Schnütgen.

Klassische Andachtsbilder, herausgegeben von der Oesterreichischen Leo-Gesellschaft (Verlag von Joseph Roth in Wien und Stuttgart).

Der wiederholt veranstaltete, aber nie mit Konsequenz durchgeführte Versuch, für Andachtsbilder kleineren und gröfseren Formats, nach denen das Bedürfnifs beständig wächst, als Vorlagen nur die Leistungen der besten Maler älterer und neuerer Zeit zu benutzen, ist von der Leo-Gesellschaft mit grofser Energie wieder aufgenommen und schon im ersten Wurf gut gelöst worden. Die I. Emmission besteht in Bildern von 7 verschiedenen Formaten, von denen das kleinste (A) nur 58 zu 88 *mm* mifst, das gröfste (G) 255 zu 349 *mm*, also bereits als Zimmerschmuck verwendbar. Von den älteren Meistern sind am meisten Raffael und Dürer, von den neueren Führich, Hellweger, Overbeck vertreten, von den letzteren verschiedene bis dahin noch nicht reproduzirte Serien. Aufserdem begegnen Ghirlandajo, Botticelli, Perugino, Sodoma, Mantegna, Reni und andere Italiener, Murillo und Cano, Rogier v. d. Weyden, Dierick Bouts und sonstige Flamländer. Die Quellen, aus denen geschöpft ist, sind mithin sehr lauter und die verschiedensten Reproduktionsarten in lobenswerther Weise verwendet. Lichtdruck, Steindruck, Zinkotypie, Autotypie haben mit einander gewetteifert, und das Bedürfnifs nach Farbe hat mannigfache Berücksichtigung gefunden von dem einfachen Tondruck, den Goldlichtern, der kolorirten Einfassung bis zum Buntdruck, der aber in der feinen Abtönung die Härten verloren hat. Als die hervorragendste Leistung erscheint die Darstellung der Dreifaltigkeit von dem gestickten Antipendium des burgundischen Ornates, von der 10 Exemplare 10 Gulden kosten, während die kleineren Bilder nur per 100 Stück abgegeben werden im Preise von 20 Gulden bis herunter zu 2 Gulden. — Der erste Erfolg wird zur Fortsetzung drängen, und für diese mögen namentlich die spätgothischen Meister Deutschlands und der Niederlande empfohlen sein, nicht nur ihre Gemälde und Miniaturen, sondern auch ihre Figuren und Reliefs. Hier sind für die Bildung des Geschmacks und die Belebung der Andacht noch viele Schätze zu heben. Schnütgen.

Abhandlungen.

Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II.

IV. (Schlufs.)



Das einzige eigentlich Neue, welches die profanen Mantelbilder und Inschriften darbieten, ist die oben noch unbesprochen gebliebene Bemerkung zum Sternbilde der Jungfrau: „*VIRGO IUSTA QUAE ET LIBRA VOCATUR*“ (siehe S. 334). Nach dem Wortlaut mufs angenommen werden, dafs einer bestimmten Auffassung zufolge das Jungfraugestirn und das im Thierkreis neben ihr gelegene Gestirn der Waage zu einer Gruppe — Jungfrau mit Waage — kombinirt und darum bald Jungfrau bald Waage (oder beides) genannt worden sei. Diese Auffassung verliert alles Befremdliche, wenn wir uns die Geschichte des Waagebildes und seiner Nachbarn im Thierkreise (Jungfrau, Skorpion) vor Augen führen.

1. Ich halte es jetzt für feststehende Thatsache, dafs das Gestirn der „Jungfrau“ griechischen, die Benennung des Einzelsterns der „Aehre“ aber babylonischen Ursprungs ist und der griechischen Erweiterung zu Grunde liegt.

2. Die griechische wie die babylonische Sphäre kannten nur elf Thierkreisbilder. Sie liefsen das Feld zwischen Jungfrau und Skorpion entweder leer oder die Skorpionscheeren in das leere Feld zum Schein etwas übergreifen. Dagegen kannten die Aegypter volle zwölf Zeichen. Das wichtige Zeugnifs steht im Kommentar zu Vergils *Georgica* I 33:

> *Aegyptii duodecim esse adserunt signa, Chaldaei vero undecim. Nam Scorpium et Libram unum signum accipiunt (Chelae enim Scorpii Libram faciunt). Iidem Chaldaei nolunt aequales esse partes in omnibus signis, sed pro qualitate aliud signum XX, aliud XL habere, cum Aegyptii XXX esse partes in omnibus velint.*

Danach ist die Waage als Sternzeichen der ägyptischen Sphäre anzusprechen. Und eben dies behaupten zwei weitere Zeugen, von denen wir einen sogleich verhören wollen. Nach dem Aegypter „Manetho“ nämlich (II 135 ff.) wäre die Waage gradezu Erfindung ägyptischer Priester (wie denn auch sonst die ägyptische Tempellitteratur mit Katasterismen sich abgab, vgl. Nicander bei Hygin »*Astr.*« II p. 69 B.):
Χηλαί θ', ἃς καὶ δὴ μετεφήμισαν ἀνέρες ἱροί καὶ Ζυγὸν ἐκλήισσαν, ἐπεὶ τετάνυνθ' ἑκάτερθεν οἷαί περ πλάστιγγες ἐπὶ ζυγοῦ ἑλκομένοιο.
Wenn der alexandrinische Astronom Ptolemaeus also (IX, p. 232 Bas.) eine nach Ideler ins Jahr 237 v. Chr. zurückweisende Beobachtung über „die südliche Wahgschaale“ anführt, so stammt diese aus einer ägyptischen Quelle (Abh. Berl. Ak. 1838 S. 10).

3. Statt des blofsen Instruments der Waage erscheint in handschriftlichen Darstellungen der Thierkreiszeichen und sonst nicht selten eine die Waage haltende männliche Person (vgl. Thiele S. 25 Fig. 3,[1]) S. 70 u. s.; doch läfst sich das Material leicht vermehren). Ist das etwa eine griechische oder römische Umgestaltung der ägyptischen Waage? An sich wäre grundsätzlich nichts gegen diese Meinung einzuwenden. Wir wissen noch von einem (freilich nicht durchgedrungenen) Versuch den Kaiser Augustus in das Gestirn der Waage — doch wohl als Waagehalter — zu versetzen durch Vergil »*Georg.*« I 32 bis 35:

> *Anne novum tardis sidus te mensibus addas,*
> *qua locus Erigonen inter Chelasque sequentis*
> *panditur: ipse tibi iam bracchia contrahit ardens*
> *Scorpios et caeli iusta plus parte reliquit.*[2])

[1]) Helbig, »Führer« II 894.

[2]) Ovidius »*Metam.*« II 195 ff läfst Phaethon durch diese offene Stelle des griechischen Zodiacus fahren:
Est locus, in geminos ubi bracchia concavat arcus
Scorpius et cauda flexisque utrinque lacertis
porrigit in spatium signorum membra duorum.
Das geht auf ältere Gewährsmänner zurück. Vgl. Probus z. d. Vergilstelle: *Varro tamen ait se legisse Empedotimo cuidam Syracusano a quodam postestate divina mortalem adspectum abstersum eumque inter cetera tres portas vidisse tresque vias, unam ad signum Scorpionis, qua Hercules ad deos isse diceretur, alteram per limitem, qui est inter Leonem et*

Dennoch verbietet diese Auffassung sich durch ein bestimmtes Zeugnifs, welches ich um so lieber hersetze, als ich es hoffe emendiren und dadurch erst benutzbar machen zu können. Ampelius schreibt in seinem Merkbüchlein (»*Liber memorialis*« II p. 2 ed. Wölfflin):

Libra, quam Graeci **Ζυγόν** *appellant, virile nomen est adeptus.*[3]) *Qui omni clementia et iustitia Mochos est dictus. Qui primus dicitur librae pondus hominibus invenisse, quae utilissima mortalibus existimantur, ideoque in numerum stellarum receptus est et Libra est dictus.*

An der evident corrupten Stelle hat sich der Scharfsinn O. Jahns Büchelers und Wölfflins vergeblich abgemüht (vgl. »Rhein. Mus.« XIII, S. 182 ff.); Swoboda vermuthet in seiner Ausgabe der Nigidiusfragmente, unter welche er wie das ganze Ampeliuskapitel so die Bemerkung über die Libra gestellt, *adeptusque [qui]* (p. 118). Ich verstehe dies so wenig, wie den überlieferten Text. Der Sinn kann nur sein „den Griechen war die Waage sächlichen Geschlechts (**Ζυγόν**), den Römern weiblich (Libra), „virile nomen," ein männliches Wesen also, wem? Einem Volke, das nicht Römer und nicht Griechen waren. Also den „Aegyptern", wie ich auf Grund der bisherigen Untersuchung meine behaupten zu müssen. Zu schreiben ist demnach statt *adeptus* doch wohl *Aegyptiis.* Das wird durch den folgenden Satz des Ampelius sofort bestätigt. „Mochos" soll der Erfinder der Waage geheifsen haben! Macha heifst auf ägyptisch, wie versichert wird, die Waage; Puchsteins *Σλιφόμαχος* der Silphion abwägende König auf der Kyrenäischen Vase ist in Erinnerung (vgl. Studniczka »Kyrene«, S. 12). Also ist für *mochos* nicht *σταθμοῦχος* mit O. Jahn sondern einfach *Machos* zu schreiben (wenn überhaupt zu ändern ist). Sodann haben sich O. Jahn Bücheler u. a. an den Worten des Ampelius „Machos habe *librae pondus* erfunden" gestofsen. *Librae pondus* ist das gewogene Pfund und speziell technischer Ausdruck, der hier nicht zutrifft, da es sich ersichtlich um das Waagegestell handelt, nur um dies. Damit ist zugleich die Konjektur *Libram et pondus,* jetzt auch von Swoboda aufgenommen, bündig widerlegt. Ganz sicher ist *Librae pondus* vom Gestell der Waage richtig gesagt: Manilius hat den Ausdruck, auch er vom Sternbild der Waage, IV 545 *genitus sub pondere Librae.* Also schon lange vor Ampelius, schon vor Manilius (welcher der Zeit des Augustus angehört), ist *Librae pondus* von der himmlischen Waage gesagt worden, ich denke in genauer Rückübersetzung der gutgriechischen Bezeichnung **Ζυγόσταθμος**. Leicht konnte, weil **σταθμός** auch Gewicht *(pondus)* bedeutet, jene strenggenommen nicht korrekte Uebersetzung herauskommen. Dergleichen Mängel sind in der technischen Uebersetzer-Terminologie der Römer oft genug vorgekommen. Ist diese Auffassung richtig, dann besäfsen wir ein indirekt erschlossenes neues, wenn auch nicht das älteste, Zeugnifs für den griechischen Namen der Waage am Himmel, die, wie es scheint, schon bei Posidonius vorkommt. Cäsar hatte die Waage in seinem Kalender, und der Grieche Sosigenes war sein Berather, der zudem Cäsars Kalenderreform vom Jahre 46 v. Chr. in drei Einzelschriften behandelte. An diese Reform und ihre litterarische Begründung durch einen griechisch schreibenden Fachmann wird sich schnell auch eine lateinische Fachlitteratur irgend welcher Art angeschlossen haben. Damals wurde, sicher vor Manilius, auch *Librae pondus* als technisches Aequivalent für **Ζυγόσταθμος** gefunden.

4. Die beiden Auffassungen jenes zwölften Thierkreisbildes, die Skorpionscheeren und die Waage (beziehungsweise Waagehalter), gehen mehrfach in der römischen Litteratur und Illustrationskunst durcheinander. Manilius hat sie beide (auch den Waagehalter) ganz nach Belieben vertauscht. Germanicus kennt die Libra im Eingang der Phänomena, dem Gedicht an Augustus, und Fr. III und IV, die Scheeren im Hauptheil seines Werkes, sie hier allein. Handschriftlich und auf Denkmälern der Kleinkunst

Cancrum, tertiam esse inter Aquarium et Pisces. Probus fügt hinzu: *Argute itaque eam viam et sedem tribuit* (nämlich Vergil an der angeführten Stelle) *Augusto, forti imperatori, quam habuit deus fortis.* Man sieht, wie wenig Verständnifs der Erklärer für die Genesis der vergilischen Vorstellung mitbrachte. Ovid hat auch »*Metam.*« II 82 f. die langgestreckten Skorpionscheeren, also die rein griechische Auffassung, in seiner mit Unrecht im Zusammenhang beanstandeten Thierkreisschilderung; im Märchen kann sogar Helios durch diese Thierkreiszeichen in einem Tage hindurchkommen.

[3]) Manilius I 362 *Heniochus studio mundumque et nomen adeptus.* — Die Parallele in Hygins Fabeln (Dositheus) ist stark gekürzt.

sind die Scheeren des Skorpions zugleich als Träger der Waage aufgefafst (Thiele a. a. O.).

5. Aber auch mit dem Jungfraugestirn ist das Thierkreisbild der Waage sowohl in der spätantiken Kunst wie in der spätantiken Litteratur verbunden worden, und damit kehren wir zu der Darstellung auf Kaiser Heinrichs Mantel zurück. Die Waage wird hier der Jungfrau in die Hand gegeben. So das achteckige Medaillonbild, während auf der einen Halbkugel (Rückansicht links) eine andere Figur als die Jungfrau die Waage trägt (bei Bock unkenntlich). Belege der Sternenjungfrau mit Waage finden sich zahlreich in der illustrirten Literatur (die, soweit sie astronomisch ist, wohl auf nur ganz wenige Urbilder zurückgeht). Schriftstellerzeugnisse finde ich nur zwei, und diese weisen nach Aegypten. Zunächst sagt der Aratscholiast (wahrscheinlich der Astronom Theo aus Alexandrien) zu V. 91 (vgl. meine Ausgabe der »*Commentarii*« p. 355) von den Scheeren: *ταύτας δὲ οἱ ἀστρολόγοι Ζυγὸν εἶναί φασιν, ἤτοι ὅτι ἐμφερεῖς εἰσι πλάστιγγι, ἢ ὅτι παρὰ τοῖς ποσὶ τῆς Παρθένου. ἥ αὐτὴ δέ ἐστι Δίκη, ἥτις τὰ Ζυγὰ ταλαντεύει.* Sodann ein lateinisches Epigramm, das ein römischer Offizier im III. Jahrh. n. Chr. in Britannien verfafst und in Stein hat meifseln lassen. (»*Anthol. lat.*« II 1, 24, p. 15 Bücheler):

Imminet Leoni Virgo caelesti situ
spicifera, iusti inventrix, urbium conditrix,
ex quis muneribus nosse contigit deos,
ergo eadem Mater divum, Pax, Virtus, Ceres,
dea Syria, lance vitam et iura pensitans.
In caelo visum Syria sidus edidit
Libyae colendum, inde cuncti didicimus.
Ita intellexit numine inductus tuo
Marcus Caecilius Donatianus militans
tribunus in praefecto dono principis.

Der Dichter ist nicht verstanden worden, wohl auch von Bücheler nicht. Wenn dieser bemerkt *„apparuisse signum illud in Africa an suam patriam significat Donatianus?“*, so ist das letzte anzunehmen nicht nothwendig: warum soll denn Donatianus Afrikaner seiner Herkunft nach gewesen sein? Der Sinn der ersten Frage Büchelers ist mir nicht klar geworden. Vielmehr sagt der Offizier — ob mit Recht oder Unrecht, ist fürs Erste gleichgültig — 1. das Jungfraugestirn sei syrischen, d. i. assyrischen Ursprungs, 2. es sei aus der assyrischen in die ägyptische Sphäre übergegangen, 3. die ägyptische Gestaltung des assyrischen Gestirns sei die jetzt allgemein und so auch von ihm selbst überkommene. Der Mann ist nicht ungelehrt, am besten mit Avien vergleichbar, dem letzten der römischen Aratdichter, an den auch einige Phrasen in den Trimetern Donatians erinnern. Und in der Sache selbst hat Donatianus das Richtige getroffen; seine Gelehrsamkeit scheint in der That ganz echt. Nicht zwar die Jungfrau, aber doch ihr hellster Stern, die Aehre (welche erst die griechische Astronomie zur weiblichen Gestalt vervollständigte) ist babylonischen Ursprungs, „dort zuerst gesehen“. Er behauptet ferner, dafs dies im Grunde babylonische Sternbild der Aehre, beziehungsweise Jungfrau, d. h. die griechische Form desselben, in Afrika Gegenstand der Verehrung sei. Ich will nicht an Avien erinnern, der das Jungfraugestirn mit Isis gleichsetzt (V. 282), sondern auf unseren militärischen Dichter verweisen; er selber ertheilt seiner Jungfrau der *iusti inventrix* das Attribut der Waage: *lance vitam et iura pensitans.*[4]) Ich darf die Schlufsfolgerung jetzt wagen: alle bildlichen und litterarischen Zeugnisse, welche das Sternbild der Jungfrau mit der Waage kennen, beruhen am Ende auf der Kontamination einer griechischen und einer ägyptischen Auffassung, genauer auf einer Zusammenziehung zweier Thierkreiszeichen in ein einziges: des ägyptischen von der Waage (Waagehalter) und des griechischen — aus der babylonischen Aehre entwickelten — von der Jungfrau mit der Aehre. Ein Uebergang, ein Ansatz zur Vereinigung des einen Thierkreiszeichens mit dem andern, tritt in denjenigen Fällen auf das deutlichste vor Augen, wo Jungfrau und Waage zwar je ein Feld füllen, aber so, dafs durch schräg gehaltene Stränge oder Ketten die Waage von der Jungfrau gewissermafsen herüber gezogen wird (z. B. im Codex Monacensis latinus 210 aus dem X. oder XI. Jahrh. fol. 164b, einem Buntbild, auf welchem *cursus Solis et Lunae per signa singula* dargestellt ist).

Aber der Dichter hat auch sonst fremde Vorstellungen vermischt. Ihm ist die himmlische Sternenjungfrau Dike Ceres (die griechische Göttin) Atargatis (die syrische Göttin) Pax Virtus (römische Gottbegriffe). Die Vermischung dieser drei rein religiösen Vorstel-

[4]) Osiris wiegt die Herzen in der Unterwelt (Dieterich »Abraxas« S. 110).

lungen mit den bereits besprochenen rein astronomischen Vorstellungen ist sein eigenes Werk, wobei er nur dem Zuge der Zeit nach solcher Religionsvermischung zu folgen brauchte. Wenigstens drei dieser Mischungselemente fand er in der Aratlitteratur, auch der lateinischen, bereits vereinigt vor. Demeter und Atargatis bezeichnen die Quellenschriftsteller in den Scholien zu Arat als Himmelsjungfrau (»*Comm.*« p. 201). Astrologische Spekulationen liegen diesem Gedichte fern; das Gegentheil kann ich Dieterich (»Abraxas« S. 108) nicht zugeben. Auf diese selbe Mischvorstellung nun geht auch die Mantelinschrift *Virgo Iusta quae et Libra vocatur* nebst dem Mantelbilde (Jungfrau mit Waage) zurück. Freilich, die Inschrift ist bisher in den Handschriften der Recensio interpolata der lateinischen Aratscholien noch nicht aufgetaucht. Das ist kein Gegengrund (vgl. S. 338).

V.

Ein Mantel mit der Welt der Gestirne geschmückt ist, soll die Darstellung überhaupt Sinn und Beziehung haben, kein Bekleidungsstück für Sterbliche. Der deutsche Kaiser regiert die Erde, die Welt Gott allein. Sollen wir annehmen, dafs der fromme Kaiser Heinrich II., welchen die Kirche den Heiligen genannt, sich dieser so einfachen Erwägung verschlossen habe? Ich denke nein. Dann ist der Mantel von vornherein menschlicher Benutzung entrückt, Gott geweiht gewesen. Das sagt ja auch die Inschrift (S. 323) und nichts steht entgegen als einige Vermuthungen Bocks. Er möchte sich erstens denken, dafs Kaiser Heinrich II. das Prachtgewand bei seiner Krönung in der Peterskirche zu Rom durch Papst Benedikt VII. im Jahre 1014 getragen, ja es eigens zu diesem Zwecke habe anfertigen lassen; nach dem Gebrauch habe der Gekrönte das Gewand, wie dergleichen auch sonst vorgekommen, seiner Lieblingskirche in Bamberg übermacht. Zweitens will Bock die unter dem Christusachteck stehende Inschrift *SVPERN(a)E USY(a)E SIT GRATV HOC CESARIS DONVM* „dem höchsten Wesen sei dies Geschenk des Kaisers angenehm" nicht von einer Schenkung Heinrichs II., sondern von einem ihm von anderer Seite zugewiesenen Geschenk verstanden wissen, dafs er seinerseits an „das höchste Wesen" weitergegeben habe. Jeder sieht, dafs das weit hergeholt und sprachlich unzulässig ist. Der Wunsch, der Mantel möge Gott gefallen, wird naturgemäfs vom Geschenkgeber ausgesprochen, und dieser ist in den Worten *HOC CESARIS DONUM* deutlich genug bezeichnet. Hier eine Unklarheit oder Zweideutigkeit finden heifst sie suchen. Bock ist zu seiner irrigen Erklärung übrigens nicht freiwillig gelangt. Sie ist die Folge eines oder mehrerer Irrthümer in der Auffassung anderer Inschriften, die ich darum sogleich an dieser Stelle besprechen will. Der untere Saum des Gewandes ist (wie andere Prunkgewänder, z. B. der deutsche Kaisermantel auf Tafel VI bei Bock) mit reich verzierten und in Goldfäden gestickten Grofsbuchstaben „nach orientalischer Weise", wie Bock versichert, umrandet und eingefafst. Die Entzifferung hat Mühe gemacht; sie ist aber wesentlich durch Pertz und Heuser, deren Lesung Bock zur Verfügung stand, abgeschlossen. Danach hat sie folgenden, durch Buchstabenvertauschung und Entstellung etwas angegriffenen, Wortlaut:

O DECVS EVROPAE CESAR HENRICE BEARE | ANGEAT IMPREIUM IBTI REX QRENWINE.

„In dem Wort *EVROPAE* ist das *V* mit dem folgenden *R* zu einem Ganzen verbunden. Dafs *AVGEAT* zu lesen und das *N* als umgekehrtes *V* zu betrachten ist, kann um so weniger bezweifelt werden, als das zweite *M* in demselben Hexameter ebenfalls auf dem Kopfe steht. Bei *IMPREIVM* hat aufserdem eine Versetzung der Buchstaben *E* und *R* stattgefunden. Gleiches gilt von dem folgenden Worte *IBTI* statt *TIBI*. *Q* steht mit fehlendem Abkürzungszeichen für *QVI*. In *REN*, d. i. *regnat*, ist das *G* ausgefallen. Die Zeichen für *IN EVV(m)* stehen umgekehrt; also *qui regnat in evum*. Das Ganze heifst „Heil sei Dir, Du Zierde Europas, Kaiser Heinrich; Dein Reich mehre der König, der da herrschet ewiglich". Die Lobeserhebung Kaiser Heinrichs II. als *Europae decus* findet Bock unter der Voraussetzung, dafs Heinrich selber der Besteller des Mantels war, befremdlich und unerträglich; er nimmt ihn daher auch hier als fertiges Geschenk eines andern an den Kaiser, der seinerseits die ihm überwiesene Gabe an „das höchste Wesen" weiter geschenkt habe. Darüber darf man streiten. Uebrigens braucht der Kaiser die Inschrift nicht selbst verfertigt oder angeordnet, er braucht sie nicht einmal gekannt zu haben, bevor er den

fertigen Mantel sah, selbst wenn er der Bestellgeber war. Der Mantel bezeichnet sich als Geschenk Heinrichs an das höchste Wesen. Das genügt. Auch braucht Heinrich Bestellgeber des Mantels nicht nothwendig gewesen zu sein. Es war nicht blofs orientalische Sitte, gewebte Prunkgewänder an Fürsten zu verschenken. Murr (S. 105) verweist auf den Chormantel, welchen die Araber in Palermo im Jahre 1133 König Roger I. von Sizilien verehrten, und auf das jährlich sich wiederholende Geschenk der Venetianer an Heinrich V. *(pallium aureum Henrico annuum)* und vorher seit Karl dem Grofsen.[5])

Zu dieser Auffassung stimmt trotz Bock's Einreden eine zweite Sauminschrift in etwas kleineren Buchstaben. „Dieselbe" sagt Bock „ist mehr als kurze Ueberschrift zu den Bildwerken des Thierkreises" und als Begrüfsungsformel jenes fürstlichen Bestellgebers zu betrachten, in dessen Auftrag dieser Kaiserornat angefertigt worden ist" (?). Dafs diese Meinung falsch ist, bedarf nicht besonderer Beweise. Die gut erhaltene Inschrift lautet so: *DESCRIPTIO TOCIVS ORBIS † PAX ISMAhELI QVI HOC ORDINAVIT.* Es wird also zweierlei ausgesagt, einmal von den Darstellungen auf dem Mantel „Beschreibung der Himmelskugel (nicht des „Thierkreises", der *totus orbis* jemals weder heifst noch heifsen kann), sodann „Segenswunsch für Ismael, der dies geordnet hat". Dieser Ismael hat Bock, wie seine Vorgänger (Murr S. 105 f.), beunruhigt und zu einer Hypothese veranlafst, der es Zeit ist entgegenzutreten. „War Ismael", fragt Bock, „der Palastbeamte am muselmanischen Hofe zu Palermo, der dem *hôtel de tiraz* vorstand, in welchem die Feierkleider für die sarazenischen Grofsen Siziliens angefertigt wurden (Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters« I 1 S. 34 bis 37 [Bonn 1859])," aber nur, um diese Frage sofort ohne Grund zu verneinen und eine eigne Vermuthung aufzustellen. Er fährt fort „wir verstehen das *ordinavit* nicht in dem Sinne, als ob von einem muselmanischen Vorsteher des Gewandhauses, Ismael mit Namen, der Entwurf des Thierkreises (soll heifsen „des gestirnten Himmels") und die Anordnung und Leitung der reichen Bilderstickerei ausgegangen sei, vielmehr erkennen wir in diesem Ismael einen christlichen Fürsten, in dessen Auftrag das oft genannnte Prachtgewand in Palermo, dem damaligen Sitze für reiche Seidenwebereien und Goldstickereien, vielleicht sogar nach der schriftlichen oder mündlichen Anordnung des fürstlichen Auftraggebers so angefertigt worden, wie es in dem sinnreichen Bildercyklus heute noch in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit erregt. Ismael, der fürstliche Bestellgeber unseres Ornates, auch Meli oder Melo genannt, war nämlich ein Longobarde von Geburt und einer der vornehmsten und mächtigsten zu Bari. Derselbe suchte das Joch der Griechen abzuschütteln und empörte sich im Jahre 1011. Indessen schlug ihn der Feldherr des griechischen Kaisers und belagerte darauf Bari. Als die Bewohner dieser Stadt den Ismael ausliefern wollten, entfloh er, während seine Gemahlin Masalda und sein Sohn Argiro als Gefangene nach Konstantinopel geführt wurden. Nach dieser Niederlage scheint Ismael die Hülfe Heinrichs II angerufen zu haben, und zwar in jener Zeit, als derselbe 1014 zu Rom zum Kaiser gekrönt wurde. Der Kaiser konnte ihm keine thätige Hülfe leisten, jedoch scheint er ihn mit dem Herzogthum Apulien belehnt zu haben, da ihm von allen Chronisten der herzogliche Titel beigelegt wird. Erst im Jahre 1017, nachdem sich der Vertriebene mit den tapfern Normannen verbunden hatte, konnte er Apulien erobern. Mit Hülfe dieser Fremden schlug er die Griechen in drei Treffen und nahm darauf fast alle Städte Apuliens in Besitz. Bei Cannae jedoch wurde er im Oktober 1019 derart auf's Haupt geschlagen, dafs er fast sein ganzes Heer verlor und nur wenige Normannen dem Blutbade entrannen. Nach einem solchen Verluste konnte sich Ismael ferner nicht mehr behaupten. Er eilte flüchtig umher und erschien Hülfe suchend am Hofe Heinrichs II. zu Bamberg, der das Osterfest dort feierte. Am Hoflager des Kaisers überfiel ihn eine tödtliche Krankheit, die ihn am 23. April 1020 frühzeitig dahinraffte. Ismael ward mit königlichen Ehren begraben und bei dem Altar der hl. Maria Magdalena im Bamberger Dom beigesetzt. Hiermit stimmt die Angabe im Kalendarium des Doms überein, wo es heifst *IX Mai Ismael dux Apulie obiit.* Nimmt man dem Vorhergehenden zu-

[5]) Braun (»Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes« S. 154) berichtet von einer andern Casula, welche derselbe Heinrich dem Regensburger Stift St. Emmeran geschenkt haben soll. Heinrichs II. Schwester Gisela fertigte das Mefsgewand für die Marienkirche von Stulweifsenburg (Bock a. a. O.).

folge an, dafs Herzog Ismael nicht nur den Auftrag zur Anfertigung des Bamberger Mantels, sondern auch den Entwurf zu den sinnreich geordneten Bildern festgestellt habe, die denselben schmücken, so fände alles auf's beste seine Erklärung."

So Bock, und einmal auf diesem Wege, findet er es nicht zu schwierig, Jahr und Tag und Gelegenheit aufzuweisen, bei welcher das Geschenk dem Kaiser vom Herzog von Apulien zum Gebrauch übergeben worden sei. Entweder geschah es vor der römischen Krönung im Jahre 1014 oder in den Jahren 1017 bis 1019, „als nach den Berichten gleichzeitiger Schriftsteller sein Ansehen und seine Macht den Höhepunkt erreicht und er fast sämmtliche Städte Apuliens siegreich in Besitz genommen hatte". An dieser Argumentation ist zu widerlegen nichts. Die Inschrift weifs trotz allem nichts vom Herzog von Apulien. Was sie von ihrem Ismael Thatsächliches berichtet, ist in der Bemerkung *QVI HOC ORDINAVIT* enthalten. Das ist etwas, was um so schärfer gefafst werden mufs, als es allein steht. Der Ordner, d. h. Anordner, des Mantelschmucks, der Bilder wie der Inschriften, und unter den Bildern sowohl der sakralen wie der profanen, ist dieser Ismael gewesen. Mit einem Worte, auf ihn geht die Vorlagezeichnung dieses Gewebes zurück. Er wird ein Musterzeichner des sarazenischen Gewandhauses gewesen sein, von welchem Bock oben spricht.[6]) Der Name ist einer der gewöhnlichsten Sarazenennamen. Vermessen wäre es, unter den bekannten Trägern dieses Namens in jener Zeit Umschau zu halten, um zu wählen. „Wer diesen Namen in den Fasten sucht, verdient ihn darin zu finden." Im Uebrigen war der Mantel wie er ist nie ein Krönungsmantel, sondern ein Mefskleid (S. 323).

VI.

Wir werfen die Frage auf, ob eine solche Sterndekoration eines gottgeweihten Gewandes hier zum ersten Mal geschaffen wurde oder nicht. Christliche Denkmäler dieser Art wird es wohl geben, obwohl ich genau entsprechende nicht kenne. Das apokalyptische Bild von der Jungfrau Maria, die den Mond unter den Füfsen, auf dem Haupte eine Krone von zwölf Sternen hat (die Thierkreiszeichen) und mit der Sonne bekleidet ist, mag ein Phantasiebild sein (*Apoc. 12, 1*). Kaiser Otto III. besafs einen mit der Apokalypse geschmückten Mantel (»*Acta Sanctorum*« l. c. p. 782). Auch das ist wesentlich anders.

Antikheidnische Denkmäler indessen sind mir bekannt, und zwar zwei Gruppen.[7]) Die pompeianische Venus trägt ein blaues, mit goldfarbenen Sternen besetztes Kleid (Helbig »Wandgemälde der verschütteten Städte Cam-

[6]) Die Vermuthung, die Stickerin sei eine griechische Nonne vom Orden des hl. Basilius in Apulien gewesen (Murr S. 105), kann mit der Wahrnehmung, dafs in Frauenklöstern auch gestickt wurde, allein doch wohl nicht begründet erscheinen.

[7]) Die mittelalterliche Legendenlitteratur erzählte schon zur Zeit Kaiser Heinrichs II. den frommen Rompilgern von einem wunderbaren Sternentempel, welchen im III. Jahrh. der hl. Sebastian vernichtet habe. *Mirab. urbis Romae* Cap. 28 p. 27 P.: *Templum, quod dicebatur holovitreum, totum factum ex cristallo et auro per artem magicam, ubi erat astronomia cum omnibus signis celi, quod destruxit S. Sebastianus cum Tiburtio filio Chromatii.* Der Tempel sei *ad S. Stephanum* gelegen gewesen. Dieses alles geht zurück auf die Stephanuslegende »*Acta Sanctorum*« 20. Jan. (II. no. 54, p. 273 sq. Boll.). Chromatius sagt dort zu Stephanus und seinen Anhängern: *Habeo cubiculum holovitreum, in quo omnis disciplina stellarum ac mathesis mechanica est arte constructa, in cuius fabrica pater meus Tarquinius amplius quam ducenta pondo auri dignoscitur expendisse. Cui S. Sebastianus dixit: si hoc tu integrum habere volueris, te ipsum frangis etc.* Dieser Tempel ist also zu streichen. Das Schlafgemach aber hat seine Parallele im Cubiculum der Adele von Blois (»*Comm.*« p. 609). Dieses wiederum ist dichterische Fiction. Es mufs jedem überlassen bleiben, ob er das sterngeschmückte Schlafgemach des Heiden für geschichtlich oder legendarisch halten mag. Endlich erinnere ich an »*Mirab.*« Cap. 29, wo über das Colosseum folgendes mitgetheilt wird: *Colosseum fuit templum Solis mirae magnitudinis et pulchritudinis diversis camerulis adaptatum. Quod totum erat coopertum aereo caelo et deaurato, ubi tonitrua fulgura et coruscationes fiebant et per sub tiles fistulas pluviae mittebantur. Erant praeterea ibi signa supercaelestia et planetae Sol et Luna, quae quadrigiis propriis ducebantur. In medio vero Phoebus, hoc est deus Solis, manebat. Qui pedes tenens in terram cum capite caelum tangebat, qui pallam tenebat in manu innuens, quod Roma totum mundum regebat.* Es war dies ein *velum*, wie sie Plinius *Nat. hist.* XIX, 24 beschreibt: *vela nuper et colore caeli stellata per rudentes stetere etiam in amphitheatris Neronis.* Statuarische Nachbildungen der Gestirnpersonificationen entfernte Justinian aus der Sophienkirche in Konstantinopel, solche von dem δωδεκαζώδιον, der Selene Aphrodite Arkturos und dem südlichen Pol, vgl. Georgios Kodinos *De signis Constantinopolitanis* (*Script. hist. Byz.* ed. Niebuhr) p. 64 sq. (zu verbessern durch dasselbe Excerpt in *De originibus Const. ib.* p. 16 sq.).

paniens« No. 760 u. a.), vgl. Marx »Bonner Studien für Kekulé«, S. 8 ff. Die Sterne können hier lediglich Dekoration sein, wie sie es sicher auf dem Gewande des eleischen Lokalgottes Sosipolis sind, von dem es bei Pausanias VI 35, 4 heifst: *παῖς μὲν ἡλικίαν, ἀμπέχεται δὲ χλαμύδα ποικίλην ὑπὸ ἀστέρων, τῆι χειρί δὲ ἔχει τῆι ἑτέραι τὸ κέρας τῆς Ἀμαλθείας.* Man darf behaupten, der gestirnte Himmel auf ein Kleid gemalt oder gewebt so, wie es auf dem Bamberger Mantel geschehen ist, widerstrebt griechischer wie römischer Art. Die Parallelen müssen also, wenn sie vorhanden sind, bei anderen Völkern liegen. Auf der römischen Marmorcopie des Cultbildes der ephesischen Artemis, einer Verschmelzung der vorderasiatischen Naturgöttin mit der griechischen Gottheit, sieht man drei Thierkreisbilder auf dem unter dem Halse ansetzenden Gewandstück angebracht; „wir haben uns diese in den Stoff eingewebt oder eingestickt zu denken" (Helbig »Führer« I, S. 354). Aehnlich auf gewissen Mithrasbildern (Cumont p. 213, 215). Movers »Phönizier« 1 S. 178 belegt ein Sternenkleid der orientalischen Himmelskönigin.

Die genannten Orientalen besafsen einen Gott, den sie nach dem Insigne seines Gewandes sogar *Ἀστροχίτων* ausdrücklich nannten. Dies Beiwort führt, wie natürlich, das Himmelsgewölbe (*πόλωι ἀστροχίτωνι* ein unbekannter Alexandriner bei Schneider »*Callimachea*« II p. 728; vgl. meine »*Aratea*« p. 125), die Nacht und die Mondgöttin (Mene) bei dem sogenannten Orpheus (»*Argon.*« v. 513, 1028). Der „sternbildbekleidete" tyrische Gott spielt bei Nonnus im XL. Buch der Dionysiaka episodisch eine Rolle; es ist Melkarth-Herakles nach der bekannten — sicher falschen — Gleichung auch bei Nonnus. Doch ist dieser nicht der einzige Zeuge. Ich verweise auf das etwas verderbte byzantinische Excerpt bei Cramer »*Anecd. Paris.*« II p. 380 (das bei Movers »Phönizier« II 1 S. 128 A. falsche Citat ist leider auch in R. Köhler's »Dionysiaka des Nonnus« S. 80 übergegangen): *Ἡρακλῆς κατέδειξε τὸ φιλοσοφεῖν ἐν τοῖς ἑσπερίοις μέρεσιν ἤτοι τοῖς δυτικοῖς. τοῦτον ἀποθεώσαντος τοῦ γένους αὐτοῦ μετὰ τὴν αὐτοῦ τελευτὴν ἐκάλεσεν ἀστέρα οὐράνιον ὀνόματι αὐτοῦ τὸν ἀστροχίτωνα Ἡρακλέα κτλ'.* Der tyrische „Astrochiton" gilt dem Nonnus als Himmelsgott an sich in dem merkwürdigen, ganz orphisch gehaltenen Hymnus V. 369 ff.:

ἀστροχίτων Ἥρακλες, ἄναξ πυρός, ὄρχαμε κόσμου,
370 *Ἠέλιε, βροτέοιο βίου δολιχόσκιε ποιμήν..*
υἷα χρόνου λυκάβαντα δυωδεκάμηνον ἑλίσσων
κύκλον ἄγεις μετὰ κύκλον. ἀφ' ὑμετέροιο δὲ δίφρου
374 *γήραϊ καὶ νεότητι ῥέει μορφούμενος αἰών...*
379 *παμφαὲς αἰθέρος ὄμμα, φέρεις τετράζυγι δίφρωι*
380 *χεῖμα μετὰ φθινόπωρον, ἄγεις θέρος εἶαρ ἀμείβων.*
νὺξ μὲν ἀκονιστῆρι διωκομένη σέο πυρσῶι
χάζεται ἀστήρικτος, ὅτε ζυγὸν ἄργυφον ἕλκων
ἀκροφανὴς ἵππειος ἱμάσσεται ὄρθιος αὐχήν
σεῖο δὲ λαμπομένοιο φαάντερον οὐκέτι λάμπων
385 *ποικίλος εὐφαέεσσι χαράσσεται ἀστράσι λείμων,*
χεύμασι δ' ἀντολικοῖο λελουμένος Ὠκεανοῖο
σεισάμενος γονόεσσαν ἀθαλπέος ἰκμάδα χαίτης
ὄμβρον ἄγεις φερέκαρπον, ἐπ' εὐώδινι δὲ γαίηι
ἠερίης ἠῷιον ἐρεύγεαι ἀρδμὸν ἐέρσης,
390 *καὶ σταχύων ὠδῖνας ἀναλδαίνεις σέο δίσκωι*
ῥαίνων ζωιοτόκοιο δι' αὔλακος ὄμπνιον ἀκτήν.
Βῆλος ἐπ' Εὐφρήταο, Λίβυς κεκλημένος Ἄμμων,
394 *Ἆπις ἔφυς Νειλῷιος, Ἄραψ Κρόνος, Ἀσσύριος Ζεύς...*
399 *εἴτε Σάραπις ἔφυς, Αἰγύπτιος ἀνέφελος Ζεύς,*
400 *εἰ Κρόνος, εἰ Φαέθων πολυώνυμος, εἴτε σὺ Μίθρης,*
Ἠέλιος Βαβυλῶνος ἐν Ἑλλάδι Δελφὸς Ἀπόλλων,
402 *εἰ Γάμος ...*
407 *εἴτε σὺ Παιήων ὀδυνήφατος, εἰ πέλες Αἰθήρ*
ποικίλος, Ἀστροχίτων δὲ φατίζεαι — ἐννύχιοι γάρ
οὐρανὸν ἀστερόεντες ἐπαυγάζουσι χιτῶνες —
410 *οὔασιν εὐμενέεσσιν ἐμὴν ἀσπάζεο φωνήν.*

Und V. 416 f. blitzt Astrochiton

ποικίλον εἷμα φέρων τύπον αἰθέρος εἰκόνα κόσμου
στίλβων ξανθὰ γένεια καὶ ἀστερόεσσαν ὑπήνην.

V. 574 bis 578 beschenken sich Dionysos und Astrochiton; während Dionysos einen goldenen Mischkrug, ein Werk des Hephaistos, spendet, gibt Astrochiton dem Gaste ein Sternenkleid (*ἀστραίωι Διόνυσον ἀνεχλαίνωσε χιτῶνι*). Die dichterische Fiktion, dafs sich Dionysos

von jenem Weltengott vom Ursprung der Welt erzählen läfst, bleibt ganz in diesem Vorstellungskreis. Wir dürfen jetzt behaupten: es war altorientalische Kultsitte die Gottheit des Alls mit einem mit den Himmelsbildern geschmückten Gewand zu bekleiden oder bekleidet zu denken. Natürlich auch ihre irdischen Vertreter. So berichtet Trebellius Pollio *Tyranni triginta 29* (*Script. hist. Aug.* II, p. 125 P.) *Afri . . . Celsum imperatorem appellaverunt peplo deae Caelestis ornatum;* das kann leicht ein sterngeschmücktes Kleid gewesen sein: trägt doch der römische Kaiser die Weltkugel; so die Kapitolinische Statue (Hülsen »Bilder aus der Geschichte des Kapitols« S. 15). Die Büste des Commodus im Konservatorenpalast ruht auf einer Himmelskugel, auf welcher drei Thierkreiszeichen (Skorpion, Widder, Stier) abgebildet sind (Helbig »Führer« I S. 574 bis 576).

Diese Beispiele mögen genügen. Ismael, welcher den Entwurf zum Mantel Heinrichs II. geliefert, wird derartigen Gewandschmuck aus dem Leben gekannt haben. Vielleicht gab es dergleichen schon damals im christlichen Gottesdienst.

Meine Erklärung der Bilder und der Inschriften des sogenannten Mantels Heinrichs II. ist in allem Wesentlichen, freilich nur in einigen Zeilen, bereits dem Anhange meiner Ausgabe der »*Commentariorum in Aratum reliquiae*« p. 602 f. eingefügt worden. Inzwischen haben mich betheiligte Historiker und Kunsthistoriker wiederholt aufgefordert meine Ergebnisse ausführlich im Einzelnen zu begründen. Ich habe das jetzt nicht ungern gethan. Auf einem so hervorragenden Denkmal des XI. Jahrh., der Gabe des deutschen Kaisers an seine Lieblingskirche, die aller Ueberarbeitung durch latinisirende Barbaren zum Trotz ewig deutlichen Formen griechischer Wissenschaft und griechischer Litteratur, auch griechischer Illustrationskunst, einfach greifen zu können, betrachte ich als lohnenden Gewinn. So ist das ehrwürdige Bamberger Mefskleid kulturgeschichtlich für uns Deutsche geradezu ein köstliches Stück.

Marburg i. H. Ernst Maass.

Die sogen. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maestricht.

(Mit 2 Abbildungen.)



Allgemein bekannt sind die kostbaren Stoffreste, welche dem Schatz der St. Servatiuskirche zu Maestricht angehören. Um so auffallender ist es daher, wie nicht ein blofses Gewebe, sondern ein ganzes Gewand, welches in der Liebfrauenkirche daselbst aufbewahrt wird, bislang nahezu völlig hat unbeachtet bleiben können, obschon es doch zu den hervorragendsten und bemerkenswerthesten der noch vorhandenen mittelalterlichen liturgischen Gewandstücke zählt, ja was die Musterung und die Technik des Stoffes anlangt, als ein Unikum bezeichnet werden darf. Meines Wissens reden aufser Didron in den »Annales archéologiques« XVIII, 279 nur noch die Herausgeber der »Antiquités sacrées de St.-Servais et de Notre-Dame à Maestricht«, Bock und Willemsen von demselben.[1]) Didron erwähnt es nur mit kurzen Worten, ohne näher auf dasselbe einzugehen. Die Angabe Bocks und Willemsens sind ein wenig ausführlicher, doch nicht genügend. Obendrein leiden sie an Ungenauigkeiten. Eine Reproduktion hat das Gewand bisher noch nicht gefunden. Die von mir angefertigten und hier wiedergegebenen Photographien sind die ersten, welche von demselben aufgenommen wurden.

Das Gewand ist eine mit ungewöhnlich weiten Aermeln versehene Tunika. Völlig ausgespreitet mifst es von dem einen Aermelsaum bis zum andern 2,30 *m*. Seine Länge beträgt 1,33 *m*, sein Brustumfang 1,64 *m*, die untere Weite 2,20 *m*. Von den Aermeln ist einer 0,70 *m* lang und 1,44 *m* breit; der andere hat etwas gröfsere Abmessungen.

Das Gewand setzt sich aus einer ca. 40 *cm* breiten Mittelbahne, den von oben nach unten um 12 *cm* sich erweiternden Girenstücken und den Aermeln zusammen. Es ist im Ganzen recht gut erhalten. Leider hat eine unbefugte und pietätslose Hand aus der Rückseite am untern Saume ein Stück von etwa 25 *qcm* herausge-

[1]) Vgl. übrigens auch Bock »Gesch. der liturg. Gewänder« II, S. 276.



Abb. 1. Sogen. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maestricht.



Abb. 2. Musterung des Gewandes (ca. $^{2}/_{5}$ der natürl. Gröfse).

rissen, das sich nun wohl in irgend einem Museum befinden wird.

Der Stoff, aus welchem die Tunika gemacht ist, besteht aus einem ungemein leichten und duftigen Gewebe von nicht gewöhnlicher Musterung und Technik. Irrig bezeichnen ihn Bock und Willemsen als Byssus. Eine Untersuchung, die ich anstellte, liefs das Zeug als weifse durch das Alter grau gewordene Seide erkennen. Ein Futter hat das Gewand nicht.

Das Hauptmotiv der Musterung bilden phantastisch stilisirte Blätter, welche paarweise unter einem rechten Winkel zusammengestellt sind. Der Grund zwischen diesem Blattwerk ist mit kleinen über Eck stehenden Quadraten gefüllt, in deren Mitte ein Punkt angebracht ist.

Bock und Willemsen bemerken bezüglich des Dessin: L'étoffe est ornée de feuillage, comme on ne le trouve plus dans aucun ornement religieux de l'Occident. Les figures quadrangulaires, qui la décorent, rappellent les „pallia", dont Anastase le Bibliothécaire parle si souvent. Dafs wirklich die Musterung ganz vereinzelt dasteht, kann ich, soweit meine Beobachtungen reichen, nur bestätigen. Es ist mir bisher weder gelungen ein Gegenstück zum Dessin des Gewandes, noch zum wenigsten ein verwandtes Motiv zu finden.[2] Dagegen ist es mir unerfindlich, wie Bock und Willemsen in der Musterung eine Beziehung zu den „pallia" erblicken können, von denen im Liber Pontificalis die Rede ist. Soll etwa unser Gewebe eines jener Zeuge darstellen, welche im Papstbuch als quadrapola bezeichnet worden? Durchaus unstatthaft scheint es mir aber, wenn Bock und Willemsen unter der allgemeinen Berufung auf die „pallia" des Liber Pontificalis in der Musterung der Tunika einen Anhalt für die Bestimmung des Alters des Gewandes bezw. eine Bestätigung der Maestricher Tradition zu finden glauben, welche die Tunika auf den hl. Lambertus zurückführt.

Eine Ausstattung durch aufgesetzte Streifen oder sonstige Besätze fehlt dem Gewande vollständig. Das Zierstück, welches sich auf der Brust unter dem Kopfdurchlafs, und zwar nur hier, befindet, ist dem Stoff der Tunika weder ein- noch aufgenäht, sondern eingewebt, ein Beweis, dafs derselbe eigens für dieses Gewand verfertigt worden ist. Eine besondere Beachtung verlangt der Umstand, dafs der Weber in dem Zierstück zugleich mit der demselben eigenen Musterung auch das Dessin des übrigen Stoffes beibehalten hat. Er hat das dadurch ermöglicht, dafs er für letzteres eine dichtere Bindung wählte, als für ersteres. Die Geschicklichkeit, mit der er das gethan, und die technische Vollendung, die sich hierin ausspricht, verdienen unsere Bewunderung.

Eigenartig wie die Musterung ist die Technik des Gewebes. Dekomponirt man dasselbe, so ergibt sich, dafs der lockere, durchsichtige Fond des Dessin durch eine Art von Gazebindung hergestellt ist, bei der allemal drei nebeneinanderliegende Kettenfäden zusammengezogen und um einander geschlungen wurden. Dagegen ist zur Erzielung des Dessin selber Taffetbindung angewandt worden, und zwar setzt sich die Kette dabei fast überall aus zwei Fäden zusammen. Einzeln hat man die Kettenfäden durch den Einschufsfaden nur da gebunden, wo man ein ganz dichtes und festes Gewebe erreichen wollte, in der Selfkante des Zeuges und in einzelnen Partien des unterhalb des Kopfdurchschlupfs befindlichen Zierstückes. Wie man sieht, verräth der Stoff eine hohe Entwicklung der Webetechnik. Auf Regelmäfsigkeit und Sauberkeit der Musterung hat der Weber freilich nicht sonderlich gesehen. Es sind weder die Blätter einander völlig gleich, noch stehen sie in gleichem Abstand von einander. Das theilt indessen der Stoff mit so vielen anderen des Mittelalters. Auf Symmetrie und Kongruenz waren die alten Weber keineswegs so versessen, wie man es heutzutage ist, nicht gerade zu Ungunsten der Wirkung des Stoffes, dessen Musterung auf diese Weise eine gewisse Freiheit und einen wohlthuenden Wechsel erhielt. Freilich brachten auch die im Vergleich mit den heutigen so mangelhaften alten Webeeinrichtungen nothwendig manche dieser Unregelmäfsigkeiten mit sich, die man heute als Fehler bezeichnen würde.

Welchem Zweck hat aber das Gewand gedient und wie alt ist es? Bock und Willemsen geben es unter Hinweis auf eine Maestrichter Ueberlieferung als Dalmatik des hl. Lambertus

---

[2]) Ein allerdings sehr entfernter Anklang an die Füllung des Dessingrundes des Maestricher Gewandes findet sich auf einer der sogen. Heinrichsdalmatiken in der Alten Kapelle zu Regensburg. Auf den Streifen, mit denen dieselbe gemustert ist, sieht man u. A. einen Halbmond auf quadrirtem Fond. Das Gewand stammt laut eingewebter Inschrift aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. und ist sizilianischer Provenienz.

(† ca. 708) aus. In seiner Geschichte der »liturgischen Gewänder« (Bd. II, S. 276) meint Bock ähnlich: „Eine stoffreiche Dalmatik von hohem Alter .... bewahrt heute noch der Schatz der Liebfrauenkirche zu Maestricht und berichtet eine ziemlich glaubwürdige Tradition, dafs dieser merkwürdige Ornat dem hl. Lambert angehört habe. Derselbe besteht aus einem höchst interessanten gemusterten Byssusstoff, dessen Dessins für das hohe Alter des Gewandes beweisführend sein dürften." Hingegen bezeichnet ein Inventar aus dem Jahre 1818 das Gewand als „Superpelliceum S. Lamberti Episcopi et Martyris." Dasselbe thut auch schon ein älteres Verzeichnifs der Reliquien der Liebfrauenkirche, das in einer Kopie aus dem Beginn des XVII. Jahrh. vorliegt.

Ein Superpelliceum des Heiligen ist das Gewand jedenfalls nicht gewesen. Denn die Superpelliceen sind erst in relativ recht junger Zeit in Gebrauch gekommen. Zu Lebzeiten des hl. Lambertus, also Ende des VII. Jahrh. kannte man sie noch nicht. Aus diesem Grunde nennen denn auch wohl Bock und Willemsen das Gewandstück Dalmatik des hl. Lambertus. In der That könnte die Tunika mit weit mehr Recht als dessen Dalmatik, denn als sein Superpelliceum bezeichnet werden. Wenigstens hat sie die weiten Aermel, welche der alten Dalmatik eigen waren. Allerdings fehlen ihr die purpurnen Streifen (clavi), mit denen dieselbe verziert zu sein pflegte. Dagegen bildet es keine Schwierigkeit, dafs unser Gewand aus einem Seidenstoff besteht. Denn die dem hl. Germanus von Paris zugeschriebene, jedenfalls aber vor der karolingischen Reform entstandene Mefserklärung sagt ausdrücklich, dafs die diakonale Tunika des gallicanischen Ritus aus Seide oder Wolle gemacht werde. Aber hat das Gewand überhaupt dem hl. Lambertus angehört? Ich möchte das keineswegs einfach verneinen; ob indessen eine unbestimmte und unbestimmbare Tradition und die nicht einmal zutreffende Angabe zweier Inventare aus recht später Zeit wirklich einen genügenden Anhalt bieten, die Tunika dem Heiligen zuzuweisen?

Es gibt eine Reihe von Ornatstücken, welche gewissen Heiligen zugeschrieben werden, ohne indessen von denselben herzurühren. Dahin gehören z. B. die seiner Zeit in dieser Zeitschrift besprochene Sixtuskasel im bischöflichen Museum zu Münster und die ebenfalls in derselben behandelten Paramente zu Kastel S. Elia, ferner die Kasel des hl. Johannes Angeloptus zu Ravenna, eine Schöpfung des XI. oder XII. Jahrh., die Dalmatik Karls d. Gr., die, wie ich in Heft 10 des Jahrganges 1898 der »Stimmen aus Maria-Laach« nachgewiesen habe, weder mit dem grofsen Karl etwas zu thun hat, noch überhaupt die Ehre hat, Kaiserdalmatik genannt werden zu können.[3])

Dafs auch nur in einem dieser Fälle eine absichtliche Täuschung vorliege, dafür habe ich nicht den geringsten Anhalt gefunden; auch berechtigen diese unechten Gewandstücke keineswegs, schlechthin alle Ornatstücke des Mittelalters, die Heiligen zugeschrieben werden, als unecht zu bezeichnen und die diesbezüglichen Traditionen in Zweifel zu ziehen. Sie mahnen aber zur Vorsicht und heifsen insbesondere auf die Eigenthümlichkeiten in der Form und Beschaffenheit solcher Gewänder achten, da sich aus ihnen gewöhnlich ein mehr oder minder sicheres Urtheil über deren Alter bilden läfst.

Leider läfst uns in unserm Falle dieses Hülfsmittel so ziemlich im Stich. Nur soviel läfst sich aus dem Stoff des Gewandes schliefsen dafs wir in ihm eine orientalische Arbeit vor uns haben. Jedoch läfst sich nicht erkennen ob es ursprünglich für einen kirchlichen Zweck bestimmt gewesen, oder erst nachträglich dazu verwendet worden sei. Auch über das Alter der Tunika erhalten wir aus seiner Beschaffenheit keinen befriedigenden Aufschlufs. Die Dalmatiken hatten eine Form, wie sie unserm Ornatstück eignet, bis ins XII. Jahrh., später aber gleichen die Superpelliceen bis ins XVII. Jahrh. hinein in der Form vielfach bis auf ein Haar unserer Tunika. Was ferner die Musterung des Stoffes anlangt, so möchte man vielleicht denselben aus einem gewissen Stilgefühl dem XII. Jahrh. zuschreiben; allein das Stilgefühl ist nicht immer zuverlässig, am wenigsten aber, wo es an parallelen oder verwandten Bildungen fehlt. Endlich ist die Technik, welche bei Herstellung des Gewebes angewandt wurde zwar eine so hochentwickelte, dafs man dasselbe ungern in das VII. Jahrh. versetzen möchte. Indessen wird man schwerlich behaupten können, es sei die Anfertigung des Stoffes für jene Zeit schlechthin unmög-

[3]) Vgl. auch meine Arbeit »Die pontifikalen Gewänder des Abendlandes« S. 16 (Mitren), S. 67 (Handschuhe), S. 104 (Pontifikalschuhe).

lich. Wir besitzen freilich kein Gegenstück zum Gewebe der Maestrichter Tunika aus so früher Zeit. Allein es haben gerade die letzten Jahrzehnte so manchen bedeutenden Stoffrest aus jenen Tagen ans Licht gefördert, dafs wir billig über die damalige hohe Ausbildung der Webetechnik staunen müssen. Und wer weifs, was die Zukunft noch an neuen derartigen Funden bringen wird! Es scheint deshalb besser, in der Beurtheilung des Alters der Maestrichter Tunika und des Werthes der diesbezüglichen Tradition bis auf weiteres eine angemessene Zurückhaltung zu beobachten, als eine jeden genügenden Grundes entbehrende Datirung zu wagen und sich auf das vage Gebiet blofser Vermuthungen zu begeben. Ist es diesen Zeilen gelungen, die Aufmerksamkeit auf ein so äufserst beachtenswerthes Ornatstück des Mittelalters, wie es das Gewand im Schatz der Liebfrauenkirche zu Maestricht ist, zu lenken, so haben sie ohnehin ihren Zweck erreicht.

Luxemburg. Joseph Braun S. J.

Ein gothisches Trinkhorn.

(Mit Abbildung.)



Das hier abgebildete Trinkhorn gehört der reichhaltigen kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlung des Museum Francisco-Carolinum in Linz a. D. an. Sein Körper besteht aus einem im gröfsten Bogen 79 *cm* messenden Rindshorn, seine Fassung aus drei vergoldeten Kupferringen, von welchen zwei, beiderseits mit gothischem Zackenwerk besetzt, das Horn im ersten und zweiten Drittel seiner Länge umgeben, während der dritte breitere und nur nach unten zu mit Zackenwerk geschmückte den Mundreif bildet.



Gothisches Trinkhorn.

Auf dem Mundreif sind zwei kleine silberne halbrunde Wappenschilde angelöthet, deren einer die beiden schwarzen Leoparden des Hauses Hohenlohe, deren zweiter den springenden rothen Wolf des Fürstenthums Passau, in Grubenschmelz ausgeführt, aufweist. Auf Gruud dieser beiden Wappen läfst sich das Trinkhorn mit aller Bestimmtheit auf den von 1387 bis 1423 regierenden Bischof von Passau, Georg Grafen von Hohenlohe, zurückführen.[1])

Aufser den beiden Wappenschilden sind am Mundreif des Linzer Trinkhornes noch drei kreisrunde silberne Scheiben angebracht — im ursprünglichen Zustande waren es deren vier —, die je eine in translucidem Grubenschmelz hergestellte fünfblätterige Rosette enthalten. In der technischen Eigenthümlichkeit dieser Emailarbeiten glaube ich den relativen kunstgeschichtlichen Werth des Stückes erblicken zu dürfen: den dunkelgrünen Samenkapseln und Kelchblättern und den kobaltblauen Blüthenblättern dieser Rosetten ist nämlich, im Gegensatze zu der vollkommenen Flächenhaftigkeit der gewöhnlichen Champ-levé-Arbeiten eine gewisse Modellirung gegeben und zwar auf die Weise, dafs der vertiefte Rezipient mit dem Grobstichel in ziemlich bescheidenem Mafse reliefirt wurde,[2]) wodurch die an den erhöhten Stellen dünnere, an den vertieften Stellen dickere Emailschichte verschieden

[1]) Vgl. bezüglich der interessanten Persönlichkeit Bischof Georg's: J. N. Buchinger »Geschichte des Fürstenthums Passau« (München 1824). J. Schöller »Die Bischöfe von Passau und ihre Zeitereignisse« (Passau 1844). Schrödl »Passavia sacra«, (Passau 1879).

[2]) Die Bearbeitungsart des Metallgrundes läfst sich an einigen lädirten Stellen auf's genaueste konstatiren.

nüancirt, und Licht und Schatten dargestellt werden konnte.

Dieses an dem in Rede stehenden Stücke noch ziemlich primitiv angewendete Verfahren bildete in der Geschichte des Emails den Uebergang von der alten Grubenschmelztechnik zu der schon im XIII. Jahrh. in Italien in Uebung gekommenen Technik des sogen. Reliefschmelzes, bezüglich deren Einführung und Verbreitung in Deutschland ich insbesondere auf Schnütgens Nachweis der schon am Anfang des XIV. Jahrh. auftretenden mechanischen Erzeugung der reliefirten Rezipienten[3]) aufmerksam machen möchte.

Das Trinkhorn des Bischofs Georg von Passau ruht auf vier mit pferdehufartigen Endigungen versehenen, stabförmigen Füfsen aus vergoldetem Kupfer, von denen zwei sehr niedere an dem untersten der das Horn umgebenden Ringe angelöthet sind, während die beiden anderen, beträchtlich längeren an dem mittleren Reifen vermittelst eines Charnieres derartig beweglich angebracht sind, dafs sie sich, um beim Gebrauche des Geräthes nicht zu stören, gänzlich umklappen lassen.

Ob diese Art, das Horn standfest zu machen, die ursprüngliche ist oder eine spätere Zuthat oder Umänderung darstellt, wage ich nicht zu entscheiden[4]): einerseits erscheinen mir die Füfse hinsichtlich des allgemeinen Aussehens, der Arbeit und des Materiales vollkommen übereinstimmend mit den übrigen Metallbestandtheilen des Stückes; auch entspricht die Bildung ihrer Endigungen in Form stilisirter Thierfüfse sehr wohl der Entstehungszeit des Trinkhorns; andererseits aber sind an den Ringen des Gefäfses Vorrichtungen angebracht, die zur Annahme der Ursprünglichkeit der gegenwärtigen Füfse in starkem Widerspruche zu stehen scheinen. Es weist nämlich der untere Reif an den vor den kleinen Füfsen liegenden Zacken, sowie der Mundreif an der entsprechenden Stelle je zwei Oesen eines ziemlich kräftigen, liegenden Charnieres auf, und aufserdem erscheint es, da die betreffende Zacke ausgebrochen ist, nicht ausgeschlossen, dafs ehemals dem mittleren Reif ebenfalls am entsprechenden Platze ein gleiches Charnier angelöthet war. Nimmt man nun die gegenwärtigen Füfse als die ursprünglichen an, so dürfte der Zweck dieser gewifs nicht später angefügten Charniere durchaus unergründlich sein: denn die Charniere können — ganz abgesehen vor ihrer hierfür vollkommen überflüssigen Stärke — unmöglich etwa zum Anbringen von Anhängseln — es wäre dies die naheliegendste Lösung der Frage — gedient haben, da das Charnier des unteren Ringes in Folge der Kürze der dortigen Füfse kaum mehr als einen Zoll von der Standfläche des Hornes absteht. Aber auch die scheinbar verlockende Meinung, dafs die Füfse eine spätere Zuthat, und die Charniere zur Befestigung einer zum Aufhängen des Trinkhornes dienenden Schnur oder Kette bestimmt gewesen seien, ist nicht stichhaltig, da die Charniere nicht an der hierfür einzig geeigneten Innenseite der Krümmung des Hornes, sondern gerade an der entgegengesetzten Seite angebracht sind, und die Reifen, obzwar die beiden unteren drehbar sind, sich sicherlich mit den nach aufsen gekehrten Charnieren in ihrer richtigen Lage befinden und unmöglich um 180° gedreht gedacht werden können; denn dadurch kämen die beiden Wappen des Mundreifs nach innen zu stehen, statt, wie dies selbstverständlich ist, die eigentliche Stirnseite des Geräthes zu zieren. Ebenso unglaubwürdig, wie die beiden erwähnten erscheint mir schliefslich eine dritte Ansicht, der zufolge der Mittelreif kein Charnier getragen hätte, die Charniere des Mundreifs und des untersten Reifs aber die ursprünglichen Füfse mit dem Horne verbunden hätten: in diesem Falle hätten entweder die am Mundreif angebrachten Füfse sinnloser und unschöner Weise unverhältnifsmäfsig hoch sein müssen, oder aber das Horn wäre in eine durchaus unzweckmäfsige Lage gekommen.

Vielleicht finden die räthselhaften Charniere des Linzer Trinkhornes seitens des erfahrungsreichen Leserkreises dieser Zeitschrift ihre Erklärung; ihre etwaige Mittheilung würde den Verfasser dieser Notiz aufserordentlich verpflichten.

Linz a. D. Fritz Minkus.

[3]) »Kunst und Gewerbe« (1886) S. 331 f. — Die daselbst erwähnten Reliefemailrosetten sind mit den Emailrosetten unseres Hornes keineswegs in eine Linie zu stellen.

[4]) Obwohl das Trinkhorn aus hiesigem Privatbesitz an das Museum übergegangen ist, liefs sich über die weitere Provenienz des Stückes, also auch über etwaige an ihm im Lauf der Zeit vorgenommenen Veränderungen nichts ermitteln.

Bücherschau.

Kunstlehre in fünf Theilen. Von Gerhard Gietmann S. J. und Johannes Sörensen S. J. Verlag von Herder in Freiburg. Dieselbe soll I. Allgemeine Aesthetik von Gietmann, II. Poëtik, III. Musik-Aesthetik von demselben, IV. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst von Sörensen, V. Aesthetik der Baukunst von Gietmann umfassen. Die Allgemeine Aesthetik, wie die Musik-Aesthetik sind bereits erschienen. (Preis 4,20 Mk. und 4,40 Mk.)

Die Allgemeine Aesthetik (deren 11 Abbildungen mit dem Text nicht organisch zusammenhangen) beschäftigt sich im I. Kapitel mit Wesen und Bedeutung der Aesthetik, deren Berechtigung auf der Grundlage der Offenbarung betont wird. Der Geschichte derselben, also den verschiedenen über das Schöne aufgestellten Theorien ist das II. Kapitel gewidmet, welches den Materialismus, Sensualismus, abstrakten Idealismus verwirft und dem konkreten Idealismus mit realistischer Methode das Wort redet, um sodann die physiologische und psychologische Grundlage der Kunst zu prüfen, des Weiteren deren Stellung im Leben des Menschen und im Plane der Schöpfung. Das Wesen der Kunst wird erörtert, die Schönheit als das Formalobjekt des Erkenntnifs- nicht des Begehrungsvermögens nachgewiesen. Ihre Unterarten, Elemente, Gegensätze werden vorgeführt, dem ästhetischen Schein als der sinnlichen Anschauung die Rechte gewahrt, eingehend die schöne Kunst und ihre Aufgabe entwickelt, die in der Darstellung des Schönen besteht. Welche Gesetze hierbei obwalten, welchen Bedingungen die Kunstthätigkeit unterliegt, wird im X. und XI. Kapitel auseinandergesetzt, die Eintheilung der schönen Kunst im letzten Kapitel verhandelt, in welchem auch dem Naturschönen sein Recht zu theil wird. — In gründlicher, durchaus objektiver, auch die neuesten Forschungen berücksichtigender Weise werden alle diese Fragen beantwortet, welche heutzutage die Geister scheiden und durch ganz einseitige, willkürliche Behandlung der gegenwärtigen Zügellosigkeit auf dem Gebiete des modernen Kunstschaffens Vorschub leisten. Hier können nur klar entwickelte, scharf umgrenzte Grundsätze als Kompafs dienen, und diese bietet der Verfasser in seinen ruhigen, sachlichen, durchaus folgerichtigen Erörterungen, die den hier allein richtigen Mittelweg innehalten und in der formvollendeten Sprache, die hier besonders erwünscht ist.

Die Musik-Aesthetik zeigt dieselben in der Anwendung auf die Tonkunst, die in acht Kapiteln nach ihren verschiedenen Richtungen in Bezug auf Ton und Klang, Tonleiter und Tonarten, Melodie und Harmonie, Rhythmus, Vokal- und Instrumentalbehandlung, sowie hinsichtlich ihrer einzelnen Kunstgebilde geprüft wird, um im letzten ausgedehntesten Kapitel als Kirchenmusik allseitige Erörterung zu erfahren, Alles in dem mafsvollen gründlichen Sinn, der den Verfasser auszeichnet. Sechs unwesentliche Abbildungen sind als Tafeln eingeschoben und viele Musikproben in den Text aufgenommen. G.

Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte von Dr. Hermann Vopel. Mit 9 Abbildungen im Text. (Archäologische Studien zum christl. Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von J. Ficker. V) Freiburg i. B. 1899. Verlag Mohr. (Preis 3,60 Mk.)

Das Buch gibt mehr als der Titel verspricht. Verfasser hat in der richtigen Erkenntnifs, dafs die altchristlichen Goldgläser nicht getrennt von den gleichartigen, gleichzeitigen Werken der Profankunst behandelt werden können, diese auch in seine Untersuchung einbezogen und das ganze Material mit grofsem Fleifs gesammelt. Wie seine Liste ergibt, sind uns mehr als 500 Goldgläser aus dem Alterthum erhalten. Sie sind zumeist in Rom, in den Katakomben, gefunden, manche jedoch kamen in anderen Städten Italiens und in den Rheinlanden zu Tage, Verfassers Verdienst ist es, auch eine kleine Zahl von Goldgläsern nachgewiesen zu haben, die aus dem Osten stammen und es wahrscheinlich machen, dafs die alte Heimath der Glasindustrie auch die Technik der Goldgläser erfunden hat.

Eine sichere Zeitbestimmung ist nur bei wenigen Goldgläsern möglich, theilweise durch die Fundumstände, theilweise durch die Darstellungen. Den Fundumständen mifst Verfasser nicht immer das Gewicht bei, das sie beanspruchen dürfen, er glaubt z. B., dafs fünf Goldgläser aus einem Cömeterium der Priscillakatakombe, dessen Inschriften auf das Ende des III. und den Beginn des IV. Jahrh. weisen, ihrer rohen Zeichnung wegen erst nach der Mitte des IV. Jahrh. entstanden sind. Innere Merkmale liefern uns nur für zwei Goldgläser feste Daten; das eine bildet Münzen des Antoninus Pius, der Faustina, des Marc Aurel nach und ist daher mit Gewifsheit der zweiten Hälfte des II. Jahrh. zuzuschreiben, das andere enthält die Personifikation der Moneta in Uebereinstimmung mit Münztypen, die im III. Jahrh. üblich waren. Verfassers Versuche, zwei weitere feste Daten zu gewinnen, sind verfehlt. Die Brustbilder mit dem Namen DAMAS, in denen der Verfasser Porträts des Papstes Damasus sehen will, können wir nur als Darstellungen des hl. Damas auffassen. Die Vermuthung, dafs zwei Goldgläser mit Herkulesfiguren der Zeit des Maximianus Herculius entstammen, weil dieser Kaiser den Herkules besonders verehrt hat, wird bei dem Kenner des Alterthums nur ein Lächeln hervorrufen. Der Verfasser selbst hebt hervor, dafs die letzten beiden Gläser sehr rohe Zeichnung haben, er hätte ihnen daher kein so hohes Alter beimessen dürfen, wenn er es den Goldgläsern der Priscillakatakombe des gleichen Mangels wegen absprach. Bei Werken des IV. Jahrh. kann man überhaupt nicht allein auf Grund besserer oder schlechterer Ausführung entscheiden, ob sie den früheren oder späteren Jahrzehnten angehören. Mit den Goldgläsern verhält es sich ebenso wie mit den Sarkophagen jener Zeit: die Hauptmasse sind fabrikmäfsig hergestellte geringwerthige Erzeugnisse, aus denen nur wenige auffallend gute Einzelleistungen hervorragen. Eine solche ist

unter den Goldgläsern das sorgfältige, lebensvolle Porträt des Eusebius im Vatikan, das unter einem Loculus vom Jahr 340 gefunden wurde. Dafs damals noch derartige Kunstwerke geschaffen werden konnten, ist die wichtigste, vom Verfasser nicht genügend betonte Erkenntnifs, die die Kunstgeschichte aus der Betrachtung der Goldgläser gewinnt. Die Kulturgeschichte lernt aus ihr, was der Verfasser treffend geschildert hat, wie im Laufe des IV. Jahrh. die heidnische Gesellschaft allmählich eine christliche wird, die auch auf ihrem Hausgeräth christliche Darstellungen zu sehen wünscht und bald eine grofse Vorliebe für Heiligenbilder entwickelt. Hans Graeven, Rom.

Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen. Zusammenstellung der noch vorhandenen Bauwerke aus der Zeit vom XII. bis zum XVI. Jahrh. In Abbildung und kurzer Beschreibung mitgetheilt von Wilhelm Schmitz, Dombaumeister zu Trier. Verlag von Friedr. Wolfrum in Düsseldorf (Preis 40 Mk.).

Auf den ungewöhnlichen Reichthum an mittelalterlichen Profandenkmälern in Lothringen und auf den vornehmen Charakter derselben hat zuerst Kraus in seiner Statistik aufmerksam gemacht, ohne ihnen mehr als eine geringe Anzahl von Abbildungen widmen zu können. Im Anschlusse daran hat Schmitz als Assistent von Tornow in Metz in seinen Mufsestunden die Forschung fortgesetzt, und seiner festen, gewandten Hand sind die zahlreichen vortrefflichen Aufnahmen zu danken, die hier auf 81 Foliotafeln mit erklärendem Text in hübscher Mappe vorliegen, eine höchst werthvolle Bereicherung des bezüglichen Bilderschatzes. Schlösser, Burgen, Stadtthore, Wohnhäuser werden hier in mannigfacher Gestaltung geboten; auch ein sehr merkwürdiges Taubenhaus; eigenartige Fassaden, malerische Giebel, prächtige Erker, namentlich Thüren und Fenster mit ihren ornamentalen Stürzen in grofser Anzahl und Abwechselung. Dazu Säulen, Konsolen, Nischen, Baldachine in origineller Ausbildung; kostbare Innenausstattungen wie Treppenanlagen, Balkendecken, bemalte Holzdecken und Wände, sogar ein gothischer Stuckplafond. Einzelne dieser Architekturtheile gehören dem XII., manche dem XIII., die meisten dem XIV. und XV. Jahrh. an, und gerade die hochgothischen Gebilde umgibt ein eigener Zauber. Nicht in dem überquellenden Formenreichthum, sondern in der strengen Einfachheit und harmonischen Einheitlichkeit wie in der Korrektheit der konstruktiven Gliederungen liegt der Hauptreiz, und diesen hat der Verfasser verstanden durch die klare, feste Zeichnung und die zahlreichen Details recht zur Anschauung zu bringen. Die feine Struktur des lothringischen Kalksteins läfst die Formen aufs schärfste ausprägen und ermöglicht so feine Profilirungen, dafs jeder Architekt an ihnen seine besondere Freude haben und das Bedürfnifs empfinden mufs, sie nachzubilden. Er wird defswegen dem Verfasser Dank wissen für die treue Wiedergabe, wie sie diesem eine vortreffliche Schule gewesen ist für seine wichtige Thätigkeit am Trierer Dom, wo seiner noch manche schwierige Aufgabe harrt. Schnütgen.

Die Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausgegeben von Borrmann (bei Wasmuth in Berlin) sind seit dem letzten Referat (Bd. XI. Sp. 384) um Lieferung V und VI gewachsen, welche wiederum einen grofsen Reichthum ornamentaler und figuraler Muster enthalten, deren hinsichtlich der Zeichnung wie der Färbung vortreffliche Kopien aufser den bereits genannten die Maler Stummel, Muth, Oettker, besorgt haben. Aus dem Norden wie aus dem Süden, aus dem XIII., XIV., XV., XVI. Jahrh. sind hier höchst originelle Bemalungen von Wänden, Laibungen, Gewölben zusammengetragen; sehr sauber durchgeführte romanische Gruppen aus der Martinskirche in Worms, ganz dekorativ behandelte romanische Ornamente aus der bunten Kapelle des Brandenburger Domes, romanische Figuren aus Brixen, welches auch aus dem XIV. und XV. Jahrh. kostbare Beiträge geliefert hat, wie überhaupt Tirol sich durch einen ungewöhnlichen Reichthum von alten Wandgemälden, namentlich des XIV. und XV. Jahrh. auszeichnet, die zumeist von Oberitalien beeinflufst sind. In Bezug auf Vornehmheit der frühgothischen Ausstattung steht Wienhausen unerreicht da, aber auch Schleswig und Lübeck bieten kostbare Muster in guter Zeichnung und lichten Tönen, von denen die in stumpferer Färbung gehaltenen sehr interessanten Deckengemälde in Kulmsee wesentlich abweichen, wohl erst gegen Schlufs des XIV. Jahrh. entstanden. Ganz eigenartig, weil mit Feldern von Halbedelsteintafeln als glänzendem Dekor untermischt, sind die Figurenmalereien in der Schlofskapelle Karlstein. — Der erläuternde Text, in welchen mehrere Illustrationen aufgenommen sind, liefert zur Erklärung der Darstellungen, ihrer Bedeutung und Techniken schätzenswerthe Beiträge, so dafs sich hier Alles zu höchst lehrreichen Vorlagen und Anweisungen vereinigt. Schnütgen.

Moderne Kirchen-Malereien. Ein Vorlage-Werk für figurale Kompositionen religiösen Inhaltes. Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen in Kirchen, Kapellen etc. und nach den Originalen, Kartons und Skizzen hervorragender Künstler wie Joh. N. Ender, Ed. von Engerth, Jos. von Führich, Prof. C. Karger, Leop. Kuppelwieser, Joh. Friedr. Overbeck, Ed. von Steinle, J. von Frenkwald und Andere.

Moderne Kirchen-Dekorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach den Originalen herausgegeben von Ferd. Ritter von Feldegg. Neue Folge.

Jedes dieser beiden im Kunstverlag von Anton Schroll & Cie. in Wien erscheinenden Grofsfoliowerk soll 5 Lieferungen umfassen, dieses zu 8 Blättern für 10 Mk., jenes zu 12 Blättern für 12 Mk., und von jedem liegen bereits 2 Lieferungen vor. Da die einen nur ornamentale Vorlagen bieten, für welche defswegen die farbige Wiedergabe um so wichtiger war, die anderen nur figürliche Darstellungen, so ergänzen sich die beiden Werke, deren künstlerische Bedeutung freilich verschieden ist. Die ornamentalen Muster knüpfen an Dekorationen der verschiedensten Stilarten, an altchristliche, byzan-

tinische, romanische, gothische Renaissance-Motive an, um dieselben nachzubilden oder umzugestalten, zeichnerisch wie farblich zu modernisiren. Da dieselben zumeist in neuen kirchlichen Bauwerken minderer Stilstrenge angewandt sind, so mögen diese Abschwächungen als Konzessionen an den heutigen Geschmack Manchen recht willkommen sein, zumal sie sehr sauber gezeichnet und durchgeführt sind. Wo es sich darum handelte, alte Denkmäler auszustatten wie den Frankfurter Dom, in welchem übrigens auch der Zusammenhang mit den Steinle'schen Gemälden gewisse Zugeständnisse erfordern mochte, sind die Formen strenge gehalten, ohne eine gewisse Originalität zu entbehren. Wer daher neben dem unerschöpflichen Schatz mittelalterlicher Ornamentik nach neuen Formen weicherer Erfindung sucht, wird in diesen Vorlagen den ansprechenden Arbeiten eines tüchtigen Meisters begegnen.

Ganz besondere Beachtung verdienen die figuralen Vorlagen, die uns Meister ersten Ranges und ganz selbstständiger Art im Dienste der reichsten Kirchenausstattung zeigen. Namentlich wird die Aufmerksamkeit gefesselt durch die Kartons zu den von Engerth'schen Fresken in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien, welche auf 6 Tafeln reproduzirt sind, breite wuchtige Gestalten und Szenen von ergreifendem Ausdruck; noch mehr durch die auf 11 Tafeln nachgebildeten Kartons von Führich's zu den Wandgemälden derselben Kirche, vorzüglich gezeichnete, scharf konturirte Figuren und Gruppen, welche den bezüglichen Stellen sehr geschickt angepafst sind und trotz ihrer monumentalen Behandlung anmuthig wirken. So sehr sie sich für die neue Kirche eignen, der an innerem Ausstattungswerth kaum eine andere gleichkommt, für die Verwendung in alten romanischen Kirchen würden sie doch nur die Bedeutung des Wegweisers haben hinsichtlich der Haltung und Gestaltung der ganzen korrekten Durchbildung der Figuren, deren Ausdruck ja unabhängig ist von der Bewegung und Drapirung, von der Eingliederung in die strengen Formen der Architektur. — Die moderne Kirchenmalerei, der seit dem Tode der Nazarener und der Quiescirung der alterfahrenen Stilisten leider zu wenig tüchtiger Nachwuchs erstanden ist, bedarf einer neuen Transfusion, der Verständigung zwischen Akademie und Werkstatt, den durchgebildeten Figuristen und den geschulten Ornamentikern, die sich auf der Grundlage der alten Vorbilder die Hand reichen müssen. Was an diesen unvollkommen und unrichtig, daher nicht mehr recht verständlich und geniefsbar ist, läfst sich ändern und verbessern ohne Wechsel des Systems.

Schnütgen.

Von dem Münzenberger'schen Altarwerk bringt die XV. Lieferung den kleinen österreichischen Rest und damit des ganzen Werkes referirenden Text zum Abschlufs und beginnt die Statistik der in Deutschland noch vorhandenen mittelalterlichen Altäre. Hierbei sollen die (im Texte beschriebenen) Altäre Belgiens, Hollands, Böhmens, Esthlands, Livlands, Kurlands und anderer jetzt aufserdeutschen Länder wegen Mangel an Raum wenigstens einstweilen nicht berücksichtigt werden. Nur ganz oder gröfstentheils erhaltene Schreine sollen genannt, nur wichtigere Flügelaltäre eingehender behandelt werden. — Im Norden mit Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Königreich Sachsen, Provinz Sachsen beginnend, werden in den einzelnen Ländern die Orte alphabetisch aufgeführt und in ganz knapper, und dennoch, dank einem geschickten Abkürzungssysteme, durchaus anschaulicher Weise die Altaraufsätze der Ursprungszeit, den Darstellungen, den Techniken, dem künstlerischen Werthe nach charakterisirt. Mit dieser trockenen Zusammenstellung hat der Fortsetzer des Werkes Steph. Beissel eine äufserst mühsame, aber auch höchst verdienstvolle Arbeit auf sich genommen, die dem Ganzen erst seinen eigentlichen Werth verleiht, weil sie überreich ist an Berichtigungen und Ergänzungen, in der Zusammenfassung erst den Ueberblick ermöglicht und die Schlüsse gestattet, welche in kirchengeschichtlicher und aszetischer, in kunst- und kulturhistorischer, in hagiologischer und ikonographischer Hinsicht hier sich darbieten als ungemein lehrreiche, zum Theil sehr überraschende Ergebnisse. Bei der Sorgsamkeit, mit welcher der Verfasser zu arbeiten, bei der Geschicklichkeit, mit der er zu disponiren versteht, mufs angenommen werden, dafs seine, wie den Münzenberger'schen Notizen, so den eigenen Informationen, namentlich auch den im letzten Jahrzehnt entstandenen Denkmälerinventarien entnommenen Angaben vollständig und zuverlässig sind. Diese Statistik verspricht daher ein überaus werthvolles Verzeichnifs zu werden, wie es in Bezug auf andere Denkmälergruppen nicht seines Gleichen hat, noch so bald erhalten wird. — Die beigegebenen zehn Lichtdrucktafeln, welche viele Einzelfiguren, meistens kölnischen Ursprungs hochgothischen Stiles und einige spätgothische Altarschreine darstellen, sind ebenso geschickt ausgesucht wie ausgeführt.

Schnütgen.

Die „Altfränkischen Bilder" mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner (Verlag von Stürtz in Würzburg) erscheinen als Prachtkalender bereits das sechste Mal (Preis 1 Mk.); und so eigenartig wie ansprechend ist wiederum dessen Ausstattung, die in Baudenkmälern, Stein- und Elfenbeinreliefs, Möbeln und Gemälden besteht. Dem X. und XI. Jahrh. entstammen die Elfenbeindeckeln von Evangeliarien der Würzburger Bibliothek, dem XVI. Jahrh. mehrere Epithaphien, welche für den Eichstätter Bildhauer Loy Hering in Anspruch genommen werden, sowie Holzskulpturen aus der Schule Riemenschneiders. Die interessanten Bilder beschreibt ein lehrreicher Text.

G.

Der Lagerkatalog 419 von Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. mit dem Titel »Römische und altchristliche Archäologie« enthält den archäologischen Theil der Bibliothek des verstorbenen Comm. Giovanni Battista de Rossi und umfafst 2157 Nummern, unter denen natürlich viele hervorragende Werke. Das wohlgelungene Porträt des Verstorbenen und eine biographische Notiz mit Angabe seiner literarischen Arbeiten dienen dem gut ausgestatteten Hefte als Einleitung.

S.

